26me Année — Février 1939

Cahiers du Sud

POESIE ■ CRITIQUE ■ PHILOSOPHIE ■

SOMMAIRE

PAUL ELUARD .... *Trois Poèmes Inachevés*
RABINDRANATH TAGORE et Y. NOGUCHI .... *Poète à Poète*
FRANÇOIS BONJEAN .... *Confidences d'une fille de la nuit*
JEAN TORTEL .... *De mon vivant*
LOUIS ESTÈVE .... *Le moi, selon Proust, Valéry et Gide*
RENÉ LAPORTE .... *Poèmes*
HENRI FLUCHÈRE .... *Le Problème Poétique*

CHRONIQUES

HENRI URTIN .... *L'appel de la Pensée Grecque*
JEAN CATESSON .... *Le paradoxe de « l'Espoir »*

NOTES — COMPTES-RENDUS

LA POÉSIE : par Léon Gabriel Gros
LA PHILOSOPHIE VIVANTE : par Benjamin Fondane
LES LIVRES : par Roger Brielle, Emile Dermenghem, Pierre Brochard, H. Bénac, Joë Bousquet
REVUES ETRANGÈRES : par Henri Fluchère
REVUES D'ART : par André Chastel
VERS UNE SYNTHÈSE MÉDITERRANÉENNE : par Claire Charles-Géniaux
LE CENTENAIRE DE CÉZANNE : par Léon Mouche
LETTRE D'AGADIR : par Jean Ballard
LETTRE D'EGYPTE : par Arsène Yergath
LA PEINTURE : *Jean Couty*, par Georges Besson
Claire Bertrand et Guy Smith Barry, par Gabriel Bertin
Simon Auguste, par A. V.
Aly Ben Salem expose à Stockholm
MUSIQUE ENREGISTRÉE : par Gaston Mouren
LA MUSIQUE : *Madeleine de Valmalète*, par Jean Dupré
LE THÉATRE A PARIS : *La Terre est ronde, d'Armand Salacrou*, par B. A. Taladoire
LE THÉATRE A MARSEILLE : par Madeleine Causaert
CONFÉRENCES — ECHOS DIVERS.

-4 III 39

MARSEILLE
DIRECTION-ADMINISTRATION
10, Cours du Vieux-Port, 10
France : Le N° : 7 fr.

PARIS : AGENCE GÉNÉRALE
LIBRAIRIE JOSÉ CORTI
11, Rue de Médicis
Étranger : 8 fr. 50

N° 213. 26me Année. Février 1939.

Cahiers du Sud

Tome XVIII. — 1er Semestre 1938

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE IMPRIMÉS

Trois Poèmes inachevés

à André Gaillard

I

Les yeux ouverts aux gaîtés du silence
Je n'oublie pas les grandes roses
Fanées
Richesse et pauvreté

II

On dit mes jambes font les routes
Puis on ne bouge plus

Non la terre n'est à personne

III

Sur la mare du soleil blanc
Les branches mortes disparaissent
Et nous allons vers un asile
Où les regards nourrissent l'ombre

Le soleil nous dirige
Vers le sommeil ses cages et ses linges
Et ses chanteurs
Aux paupières ensanglantées
Aux voix pliées dans la poussière

Le soleil blanc a la douceur de ma fatigue
La nuit qui vient a la couleur de ton espoir

Qui fera rire les enfants
Et gambader les animaux
Qui fera chanter les oiseaux
Sur les sommets de la jeunesse
Sur nos gestes sur nos paroles
Pour que tu vives sans mourir

Paul ELUARD.

Poète à Poète

LETTRES DE TAGORE ET DU POÈTE JAPONAIS NOGUCHI (1)

Lettre de Noguchi : Tokio

Cher Tagore, bien reçu votre éloquente lettre de septembre dernier. Ravi que ma lettre vous ait induit à m'écrire de nouveau.

Personne au Japon ne nie la grandeur de la Chine. La vieille Chine était grande dans les domaines de la philosophie, de la littérature et de l'art, surtout sous la dynastie des T'ang. Sous son influence naquit notre civilisation japonaise; mais ce n'est pas une raison pour ne pas nous opposer maintenant au gouvernement chinois dévoyé. Personne au Japon ne rêve de conquérir la Chine. La seule chose que nous voulons faire en Chine je l'ai déjà dit : c'est corriger les idées fausses de Chiang-Kai-Seck; si Chiang retrouve ses esprits et nous tend une main amicale la guerre s'arrêtera.

Je suis heureux que vous admiriez toujours Akahura Kahuzo (2); s'il vivait encore il parlerait comme moi. Contrairement à ce que vous pensez, bien des soldats chinois se rendent aux armées japonaises en criant : « A bas Chiang-Kai-Seck ! » En occident on ne connait pas l'opinion japonaise; les faits son cachés ou camouflés par la propagande chinoise; les Chinois savent les langues étrangères et ont la langue bien pendue tandis que les Japonais se taisent, même quand leur situation demande à être expliquée. Depuis des siècles, les Chinois cultivent l'art de parler et ils comptent sur

(1) Les premières lettres ont paru dans « Europe »; celles que nous publions dans les Cahiers sont inédites en France.

(2) Auteur du *Livre du Thé* et des *Idéaux de l'Orient*, très aimé au Bengale.

la diplomatie pour tourner les choses à leur avantage. La Chine va trop loin dans l'art de truquer. Vos journaux du Bengale reproduisent des photos des atrocités japonaises: ce sont des inventions chinoises; tous les acteurs de ces scènes sont chinois. N'importe qui, ayant du sens commun, sait qu'il est impossible de prendre de telles photos au front.

Croyez-moi, je suis le premier à comprendre les masses chinoises, patientes, diligentes, attachées à la terre. Mais vous ne connaissez pas la Chine corrompue, ses seigneurs de guerre qui placent leur argent dans des banques étrangères. Aussi longtemps que la Chine sera dirigée par eux, aucune chance de créer une ère nouvelle dans ce pays. Ils doivent d'abord apprendre l'honnêteté et le sacrifice avant d'en rêver. C'est pour l'établissement d'une Ere nouvelle en Asie que le Japon fait la guerre, dans l'espoir d'obtenir les bénéfices et les bons résultats qui suivent les coups d'épées. Il nous faut des voisins loyaux et forts, heureux de coopérer avec nous pour reconstruire l'Asie. C'est la seule chose que nous demandons à la Chine. Le militarisme japonais est une chose colossale, sans doute, mais si vous nous condamnez pour cela, c'est que vous êtes aveugle en ce qui concerne le militarisme chinois. Il mobilise en ce moment huit millions de soldats armés par l'Europe. Lâches, et ignorant pourquoi ils se battent, les soldats chinois manquent d'enthousiasme. Depuis vingt ans, Chiang essaye d'équiper son armée, grâce à des conseillers européens qui viennent surtout d'Italie et d'Allemagne, ces deux pays qui vous impatientent. C'est leurs conseils qui l'a poussé dans la guerre. Mais il est trop tard pour blâmer ces pays qui l'ont instruit. Si vous sympathisez vraiment avec la Chine, arrivez avec un programme qu'elle devra suivre mais ne vous contentez pas de condamner paresseusement le militarisme japonais. Si vous condamnez le militarisme, étendez votre condamnation à la Chine.

Quand deux se querellent, les deux ont tort. Quant la guerre est finie les deux adversaires pleurent sur les dégats. La guerre est atroce, surtout quand elle est faite en grand comme la fait la Chine. Vous ne voyez aucune atrocité du côté chinois; vous appelez la Chine : innocente. J'attendais plus d'impartialité de la part d'un poète.

Supposons que nous suivions vos conseils et laissons la Chine faire son salut toute seule; qui garantira notre sécurité, avec le Communisme tout près de nous ? Ne dites donc pas de bêtises. J'ai passé ma vie à admirer la beauté, la vérité, à vouloir rendre la vie plus digne, plus vigoureuse, plus noble. J'ai appris de votre dieu Shiva une leçon de destruction d'une vérité inévitable.

J'ai écrit ces vers :

« *Tes tueries, O sabre, ne sont pas si cruelles !*
« *La création est grande, la destruction est plus grande* [*encore*
« *car de nouvelles merveilles surgissent des cendres.* »

Mais, si vous me commandez d'obéir aux faiblesses humaines en toutes circonstances, c'est que vous oubliez les enseignements de votre ancienne civilisation hindoue.

Je me demande qui vous a raconté que nous tuons des innocents et bombardons des villes ouvertes ? Au contraire, nous les aiderons en vue d'une future coopération et parce que le Bushido (3) nous ordonne de ne punir que quiconque le mérite.

Excepté Madame Chiang qui a un cerveau mutilé, personne n'a vu des œuvres d'art détruites. Si des œuvres d'art ont été détruites c'est par les Chinois qui veulent laisser un désert aux Japonais. Vous devriez le savoir, vous qui connaissez tant de Japonais, que nous ne sommes pas portés à des actes de barbarie. Je pense que vous connaissez le Bushido ? Les soldats de l'ancien Japon étaient d'un niveau élevé, ceux d'aujourd'hui ne trahissent pas la tradition. Si vous connaissiez mieux le militarisme japonais, au lieu de vous déplaire, il vous plairait.

Je ne puis m'empêcher, comme Japonais, d'endosser ce que le Japon fait car il n'y a pas d'autre moyen de nous faire comprendre par la Chine. Quand la Chine s'arrêtera de se battre, aucun ressentiment ne subsistera dans nos esprits.

Vous pourriez écrire au général Chiang et lui dire que c'est folie de se battre quand une grande tâche l'attend.

---

(3) Code de la chevalerie japonaise.

Je crains l'atmosphère actuelle de l'Inde qui noircit le rôle du Japon et éloigne de lui votre pays. J'ai beaucoup d'amis aux Indes. J'aime et je respecte votre pays. Il y a au Japon bien des gens qui admirent les Hindous et vous-même en premier lieu.

NOGUCHI.

RÉPONSE DE TAGORE

Santiniketan, Octobre 1938.

Cher Noguchi,

Merci d'avoir pris la peine de m'écrire encore. Je suis flatté que vous trouviez encore que cela vaille la peine de me convertir à votre façon de penser. Mais à mon grand regret il m'est impossible de « revenir à mon bon sens » comme vous le désirez. Il est futile d'essayer de nous convaincre l'un l'autre. Votre foi dans le droit qu'a le Japon de maltraiter d'autres nations asiatiques, je ne la partage pas. Vous vous moquez de ma conviction qu'un patriotisme qui sacrifie sur l'autel de la patrie le droit et le bonheur des autres nations, est un danger et non une force. Essayez donc de convaincre les Chinois que vos armées bombardent leurs villes, et transforment leurs femmes et enfants en mendiants sans asiles en vue de sauver leur pays et que c'est un traitement plein de bienveillance ; si vous y réussissez, ce ne sera plus nécessaire d'essayer de nous convaincre, nous, que le Japon est animé de nobles intentions.

Votre noble indignation contre les Chinois qui détruisent leurs trésors artistiques (et sans doute bombardent leurs propres citoyens...) uniquement pour jouer un mauvais tour à vos armées, me fait penser à l'indignation de Napoléon entrant dans un Moscou déserté et dont les palais flambaient.

J'aurais espéré qu'un poète comme vous aurait assez d'imagination pour sentir quel désespoir peut pousser un peuple à brûler des œuvres centenaires. Croyez-vous sérieusement, bon nationaliste, que les tas de corps sanglants, que les villes détruites qui séparent de plus en plus, chaque jour, vos deux pays, les aideront plus tard à se tendre la main ?

Vous vous plaignez que les Chinois *malhonnêtes* font une propagande néfaste, tandis que votre peuple *honnête* se tait avec réticence.

Vous savez, mon ami, que la meilleure propagande, ce sont les belles actions et que si vous en faisiez vous n'auriez pas à craindre les *tricheries* de la propagande de vos victimes ?

Si les ouvriers étaient bien traités au Japon, si les pauvres n'y étaient pas exploités, vous n'auriez pas à craindre ce croquemitaine : le Communisme.

Il faut que je vous remercie de m'expliquer le sens de notre philosophie Indienne et de me dire qu'approuver votre *Danse de la Mort* en Chine, serait une façon de bien interpréter notre dieu Shiva.

Il aurait mieux valu pour vous d'essayer de tirer une morale d'une religion qui vous est plus familière et vous auriez dû demander à Bouddha de vous justifier. Mais j'oublie que vos prêtres et vos artistes vous ont devancé, car j'ai dans le numéro du 16 septembre 1938 de *Osaka Mainichi* et du *Tokyo Nichi Nichi* la photo d'un colossal Bouddha érigé pour bénir le massacre des Chinois.

Pardonnez-moi si mes paroles sont amères. Croyez-moi, c'est la douleur et la honte et non la colère qui me poussent à vous répondre. Je souffre intensément, non seulement des souffrances de la Chine qui me broient le cœur, mais aussi, parce que je ne peux plus donner le Japon en exemple.

Il est vrai que les soi-disant civilisés de l'Europe se montrent tout aussi barbares et encore moins dignes de confiance. Si vous me parlez d'eux je n'ai plus rien à dire.

Je ne dirai rien de mon propre peuple ; il est vain de se vanter avant d'être arrivé à soutenir ses propres principes jusqu'au bout.

Je me rends bien compte de l'honneur que vous me faites en me demandant d'agir en pacificateur. Si c'était en mon pouvoir de réconcilier vos deux peuples, de vous libérer de cette lutte à mort, de vous aider à établir l'Ere nouvelle en Asie, je sacrifierais ma vie en considérant ce sacrifice comme un grand privilège.

Je n'ai pas d'autre pouvoir que celui de la persuasion morale — pouvoir que vous avez ridiculisé avec éloquence. Vous me demandez d'être impartial. Com-

ment pouvez-vous me demander de prier Chiang-Kai Seck de renoncer à leur agression ?

Savez-vous que la semaine dernière, j'ai reçu une invitation émanant d'un vieil ami japonais, me demandant de venir au Japon. J'ai vraiment pensé un instant (quel fou d'idéaliste je suis !) que votre peuple avait besoin de moi pour panser le cœur sanglant de l'Asie et pour extraire les boulets de la haine de son corps déchiré. J'écrivis à mon ami :

— « Malgré mon état de santé, qui n'est pas favorable à un long voyage, je considérerais sérieusement votre proposition s'il m'était vraiment possible de mener à bien ma mission : établir des relations civilisées entre deux grands peuples asiatiques plongés dans une désolante destruction mutuelle.

Les autorités militaires japonaises qui dévastent la Chine pour atteindre leur but, ne m'accorderont pas, sans doute, toute liberté pour poursuivre ma tâche, et je ne me pardonnerais pas à moi-même, si j'étais tenté (pour quelque raison que ce soit), de faire une visite amicale au Japon pendant cette époque malheureuse, créant ainsi un grave malentendu.

Vous savez que j'ai un vrai amour pour le peuple japonais et je souffrirais trop de voir des masses de Japonais, envoyés par leurs dirigeants dans un pays voisin, afin de se livrer à des actes si inhumains que leur nom en restera souillé d'une tache ineffaçable dans l'histoire de l'homme. »

A peine ma lettre était-elle partie que m'arriva la nouvelle de la chute de Canton et d'Hankeou.

Le mutilé, privé de son pouvoir de frapper, peut s'effondrer, mais pour accepter d'oublier tout souvenir de sa mutilation aussi facilement que vous lui demandez de le faire, il faudrait être un ange.

Je souhaite à votre peuple que j'aime, non pas le succès, mais le remords.

Sincèrement à vous.

RABINDRANATH TAGORE.

Confidences d'une Fille de la Nuit

Fragment

La *hadra* ne prit fin qu'au moment de la prière de l'aube. Je dormis jusqu'à dix heures. Maman m'obligea à aller quand même chez la maallima (1). Celle-ci me lança un regard furieux. Mes compagnes étaient toutes là depuis longtemps.

— D'où viens-tu ?

— De la maison.

— Pourquoi es-tu en retard ?

Je marmottai je ne sais quoi en étouffant un baillement.

— Je t'ai pourtant rappelé que c'était aujourd'hui le jour du pain ! Peut-être l'as-tu fait exprès ! Deux heures que j'attends cette petite Lalla ! Tu as de l'audace ! Viens avec moi !

Il y avait trop de bouches à nourrir dans la maison des Chorfas pour que Dada et ses bonnes pussent faire le pain. Chaque chérifa s'en chargeait à tour de rôle. Je pénétrai, toujours baillant, à la suite de la maallima, dans la pièce où derrière des piliers trapus s'alignaient des jarres grosses comme des vaches, les unes pleines de blé, d'orge, les autres d'olives, de sel, de couscouss ou d'huile, de légumes secs. Je devais dormir à moitié car l'idée ne me venait pas que le déjeuner de toute la maison serait en retard d'au moins deux heures à cause de moi.

— Papa, expliquai-je, m'a emmenée à la *hadra* (2) ; je suis morte de fatigue...

---

(1) Maîtresse, chez laquelle les filles n'apprennent ni à lire ni à écrire, mais à coudre, à broder. Comme on va le voir, quand la *maallima* est une femme instruite, elles reçoivent aussi une instruction morale et religieuse.

(2) *Hadra*, réunion des membres d'une confrérie pour des exercices pieux.

La maallima ne répondit pas. Le grand plat de terre où avait été mesurée la farine (autant de bols que de pains), le chaudron d'eau chaude posé à côté, avaient l'air de me reprocher ma négligence. Je m'agenouillai devant le plat, dis : au nom de Dieu !, saisis la boule de levain, le tout sans réussir à sortir de ma torpeur. Et quand je commençai à verser l'eau, j'eus la main si lourde que la farine en fut noyée !

Bondissant sur moi, la maallima me pinça jusqu'au sang en me traitant de tout.

— Il y a quelque temps, tu es allée vivre dans ton douar, voilà le résultat ! Le bled t'a bue ! Le vieux fond est ressorti ! Tu as oublié en un mois ce que j'avais mis plusieurs années à t'apprendre ! Mademoiselle me vide un seau dans la farine ! Bourricot ! Il va me falloir en ajouter en proportion de ta bêtise ! Et je ne puis bien entendu, la prendre dans la jarre. Il faut que je l'achète de ma poche. Attends-moi ici, espèce de rien du tout, espèce de moins-qu'un-étron !

Elle sortit pâle, les yeux étincelants, revint presqu'aussitôt et ne me dit plus mot jusqu'à l'arrivée de celle de mes compagnes qu'elle avait envoyée au moulin. J'eus ainsi loisir de méditer sur ce que j'apercevais entre mes cils baissés, sur ce plat transformé en mer bien ronde, où n'émergeait plus que la blanche cime d'un continent disparu ! Pourquoi était-ce toujours moi, rien que moi, qu'elle chargeait de faire le pain ? Déjà, sur une quinzaine de filles, nous n'étions que trois à écoper de toutes les corvées : Khadidja, Milouda et Malika, on n'entendait que ces noms, du matin au soir... Sous prétexte que de ces trois j'étais la plus soigneuse, la plus dévouée, me faudrait-il porter sans répit un monde de misères sur mes épaules ?

Khadidja, en apportant la farine, me cligna de l'œil affectueusement. L'avarice de la maallima était assez connue pour que l'argent dépensé par ma faute nous indemnisât, toutes trois, de pas mal d'insultes et de coups !

Je redis « au nom de Dieu ! » La révolte bouillonnait encore dans ma tête que mes doigts avaient retrouvé leurs habitudes avec plaisir. Bien répartir le levain dans la masse me donnait toujours de la satisfaction. Pendant longtemps la maallima n'avait pas voulu s'en remettre à moi de ce soin. Elle le faisait

elle-même, animée alors d'un esprit d'équité bien supérieur, me semblait-il, à celui dont elle faisait preuve à l'école de couture. Ç'avait été de sa part une grosse marque d'estime que de se contenter, à partir d'un certain jour, de surveiller l'opération ! Son pain, assurait-elle, avait toujours été le meilleur de la maison. Quand il revenait du four, c'était à qui, parmi ces Messieurs les Chorfas, en chiperait une corne. Que de fois elle m'avait dit, accroupie en face de moi :

— Je veux qu'un jour, s'il plait à Dieu, en goûtant du pain entièrement fait par toi, chacun dise : c'est du pain de Lalla Kan'za ! Alors je dirai : non, c'est du pain de Malika !

Ou encore :

— Le pain, Malika, demande à être fait d'un cœur débordant d'amour ! C'est du travail d'ange ! Je t'expliquerai un jour pourquoi.

En attendant, c'était armée d'une verge de grenadier, flexible, épineuse, qu'elle épiait mes moindres gestes. Dieu clément ! Qu'elle était prompte à m'en cingler les doigts ! Chaque mouvement que j'exécutais maintenant à sa satisfaction représentait qui sait combien de sifflements, de morsures, du méchant petit serpent végétal !

Pour que la pâte fût à point, il fallait que le corps aidât à la poussée des poignets. Tandis que je pesais sur la masse de toute la force de mes épaules et de mes reins, je surveillais du coin de l'œil le visage de celle dont le regard ne quittait pas mes mains. Elle paraissait toujours aussi irritée. Peut-être, en m'appliquant, échapperais-je à la correction qui m'attendait en bas, devant mes compagnes. (J'avais remarqué qu'un travail bien fait la désarmait assez souvent). J'en étais arrivée au moment le plus délicat, le plus amusant aussi : celui où on arrache à la pâte, d'une preste attaque semblable au coup de griffe d'un chat, juste la quantité voulue pour un pain. Je répétai l'attaque vingt fois peut-être, avec la crainte qu'il ne restât pour finir, que la substance d'un avorton, ou celle d'un géant ! Il n'en fut rien ; un bienveillant *âfrite* semblait guider ma main. Je roulai chaque morceau en cône à la perfection, avec des inflexions de la paume légères et douces ; tous ces cônes, dressés sur leurs pointes comme autant de toupies furent

aplatis d'un coup péremptoire, puis tapotés de manière à figurer en un instant de blanches lunes merveilleusement jumelles. A peine avais-je rangé ces astres du firmament de la Peine sur les planches que la maallima, toujours sombre, me fit signe de la suivre. Je pénétrai dans l'atelier sur ses talons. Mon petit matelas, seul inoccupé, avait l'air de m'appeler. Quelque quinze paires d'yeux me dévisageaient dans un silence impressionnant.

La maallima dit à l'une des filles :

— Lalla Zohra, ma belle, apporte-moi la *falaka !* (1)

Le *ma belle* me toucha plus que la menace. Il s'adressait à une fille que nous détestions, Khadidja, Milouda et moi. La « fille du caïd » comme on l'appelait, avait une petite face de ruse et de bestialité, où seul le mépris de ses compagnes moins fortunées réussissait à faire éclore un ricanement. Elle n'était pas chérifa, son père n'appartenait même pas à une famille de citadins. La maallima ne l'en appelait pas moins *Lalla!* Chose combien plus vexante : elle lui souriait, réservant pour Khadidja, Milouda et Malika sa figure de commandement et de colère! Aussi la fille du caïd ne se donnait-elle jamais la peine de ramasser les débris de fil ou d'étoffe dont elle jonchait le tapis. La maallima nous ordonnait de le faire à sa place. Tandis que nous obéissions par crainte de la falaka, la petite peste nous tirait la langue...

Pour lui donner le moins possible de satisfaction, je supportai courageusement les premiers coups. La conséquence fut que la maallima se mit à frapper plus fort. La fille du caïd ne dissimulait pas sa joie. Au contraire Khadidja et Milouda me soutenaient de leurs regards attristés. Dès que je fus débarrassée de mes liens, je me sauvai, les pieds en sang, sans répondre aux appels. Pelotonnée sur une marche d'escalier, la tête dans mes bras, je pleurai, je hurlai, décidée à n'obéir à personne, à ne plus revenir.

L'escalier conduisait au premier et aux terrasses. Je savais que, lancées de cet endroit, mes lamentations arrivaient aux oreilles des chorfas occupés à travailler dans les pièces du haut. J'aurais voulu que tous vissent mes pieds avant mon départ définitif. Qui viendrait à

(1) *Falaka*, planchette qui sert à lier les pieds.

moi d'abord, l'un d'eux ou la maallima ? J'entendis s'ouvrir la porte de la terrasse, puis un bruit de pas. Là-haut, dans une petite chambre formant belvédère, Sidi Abdallah passait ses journées à travailler. C'était lui, en effet. Il se pencha vers moi.

— Malika, ma fille, qu'as-tu fait ?

Je répondis d'un trait :

— Je suis arrivée en retard, j'ai mis trop d'eau dans la farine, parce que j'étais très fatiguée de la *hadra!*

— Allons, ne pleure plus. Le bon Dieu te récompensera, si c'est la *hadra* qui t'a rendue distraite !

Il se pencha, me baisa le front en me serrant dans ses bras.

— Malika, ma fille, je t'aime beaucoup ! Tu es une bonne créature !

— Mais pourquoi m'appelles-tu « ma fille » ? dis-je. Tu es jeune, toi aussi, Seigneur chérif ! Appelle-moi « ma sœur » !

— Alors je veux que tu me dises « mon frère » !

Quelqu'un montait sans se presser. Je reconnus le pas de la maallima. Sidi Abdallah lui demanda ce que j'avais fait.

— Elle m'a versé un seau d'eau dans la farine ; j'ai dû en envoyer acheter un *rtol!*

— Tout de même, elle serait ton esclave que tu n'aurais pas osé lui mettre les pieds dans un état pareil ! Que va dire sa mère ?

— Ne t'occupe pas de ça ! Tu es un homme, tu n'y comprends rien !

Elle se tourna de mon côté :

— Malika, tu mériterais de nouveau la *falaka*. Si tu ne veux pas rester, va-t-en, mais ne dérange pas les gens de la maison. Viens avec moi ! J'ai à te parler sérieusement.

Elle m'emmena dans le majestueux salon du bas et me tint, debout, un long discours :

— En te corrigeant, je suis meilleure pour toi que tes parents. Je connais ton père : oncle Driss est la faiblesse faite homme. Jamais écoute moi bien, Malika, jamais tu ne seras heureuse, si tu n'apprends pas à l'être. Rien, ici-bas, n'est aisé, sauf l'erreur. Il faut se donner un mal terrible pour que le difficile devienne facile. Sans cesse, tu entendras des gens se plaindre de leur lot, jalouser les heureux. Or le plus grand nombre

de ces gens ont la vie qu'ils méritent! Ce sont des paresseux, des malpropres, des gloutons, des avares. Que de femmes soi-disant abandonnées par de mauvais maris ont en réalité mérité cent fois d'être répudiées! Même quand on les voit debout, leur paillasse demeure cousue à leur derrière! Elles lancent l'ordure dans les coins pour ne pas la ramasser. Elles grignotent comme des rats en l'absence du mari, et celui-ci ne trouve rien de prêt pour apaiser sa faim. Entre un ragout sans âme qui se fait tout seul et un bon qui demande quelques soins, jamais on ne les voit hésiter. Ont-elles une robe neuve ? Au lieu de la plier dans leur coffre, elles la mettent tout le temps. Ni taches, ni trous ne les gênent. Rien de ce qui est sale, informe, inachevé, ne blesse leur regard. Tout ce qui tombe en ruine flatte leur amertume. Ces femmes te diront en manière d'excuse : « Les pauvres, dans l'autre monde, seront nettoyés par les anges. » Mais les anges les laisseront cuire à petit feu dans leur crasse ! Elles te diront encore : « Je suis pauvre, mais personne ne me commande ! » Eh oui ! Voilà ce qu'elles détestent par dessus tout : être dirigées, c'est-à-dire forcées de bien faire. Quiconque refuse de se contraindre, appelle un maître, et un maître dur ! En vérité, Malika, sais-tu quel est, pour ces êtres là, le premier besoin ? Ne rien faire ! Croupir ! Heureusement que le bon Dieu leur a donné la soif, la faim pour les obliger à quelques petits efforts ! De telles gens, je le reconnais, il en est aussi parmi les riches ; mais ceux-là ont des domestiques qui, même au hammam, suppléent à leur mollesse. Donc parler des pauvres comme de bons modèles est une sottise, un mensonge, j'en jure par Dieu! Il n'est guère de bons riches ; il n'est pas beaucoup de bons pauvres. Les mauvais pauvres ont été créés pour l'instruction et le tourment des riches ; les mauvais riches, pour l'instruction et le tourment des pauvres. Le tourment des uns et des autres s'appelle de son vrai nom : le Bienfait. Telle est, ma fille, *Sounnat Allah*, la Coutume de Dieu, en ce monde et probablement dans les autres. Chaque pas que tu fais sur la route de la négligence est un pas vers l'enfer ; chaque pas sur la route de l'application, un pas vers le paradis. Les premiers temps que notre père Adam et notre mère Eve étaient sur la terre, ils n'avaient pas besoin

de chercher leur nourriture. Dieu leur distribuait chaque jour du pain et du raisin. Puis il envoya l'ange Djabraïl leur montrer comment il fallait cultiver le blé. Semé à l'aube devant eux, le grain, longtemps avant le crépuscule, était devenu farine. Cette farine fut pétrie sous les yeux d'Eve, avec le baiser de l'ange pour levain. Alors, Djabraïl prend le premier pain cuit sur la terre et le lance dans un ravin. Comme ce pain était rond, tu penses s'il descendait vite ! N'ayant rien mangé ce jour-là, Adam et Eve avaient une faim canine. Les voilà partis d'un même élan à la poursuite du déjeuner. Quand ils l'eurent rattrapé, partagé, dévoré, ils revinrent au sommet de la montagne, où l'ange les attendait.

— Vous avez eu tort de courir après, leur dit-il. Si vous n'aviez pas bougé d'ici, le pain serait remonté tout seul jusqu'à votre bouche. Et cela vous aurait évité de le gagner, dorénavant, à la sueur de votre front !

Tu le vois, c'est pour n'avoir pas su résister à leur instinct que nos premiers parents sont descendus vers l'animalité ! Nous sommes ici-bas pour monter, non pour descendre. La montée est pénible ; mais la récompense est pour le grimpeur. Qui préfère descendre se récompense lui-même et n'a plus droit à rien !

Elle ajouta d'une voix plus douce :

— Je veux te donner le bonheur ! Ouvre ta main !

Elle y lança, par trois fois, de sa salive, et reprit :

— Le bon Dieu t'a fait naître parmi les pauvres : peut-être t'a-t-il désigné pour époux un bon riche, un de ces savants qui emploient leur *baraka* à désaltérer les assoiffés. Il n'est pas d'union plus agréable aux anges que celle du bon pauvre et du bon riche ! Maintenant je t'ai parlé comme ton vrai père. Retourne chez toi si tu veux. Va montrer tes pieds à ta mère ! Nous autres enfants de Lalla Fatima, peu nous chaut l'opinion des ignorants. Tu sais que les chérifat sont les seules parmi les femmes à savoir lire et écrire la langue du Qoran. Quand nous injurions nos esclaves, nos apprenties, notre cœur est plus clair que jamais. Ces injures sont autant de fenêtres que nous ouvrons dans leur âme à la vérité, autant de chemins du Paradis !

Je retournai m'asseoir à ma place après lui avoir

baisé la main et travaillai pour ainsi dire sous l'œil de l'ange Djabraïl toute la journée ! Elle savait lire le Livre ; elle savait lire aussi dans un cœur scellé de jeune fille ! Comme elle avait su tracer le portrait de l'homme que je n'aurais même pas osé supplier Dieu de me donner pour époux ! Certes il me fallait, auparavant, faire preuve de patience, de modestie...

Le soir, maman vit tout de suite les traces de coups sur mes pieds. Elle me demanda si la maallima m'avait battue. Je répondis :

— Non. Je suis tombée dans les escaliers.

Elle n'insista pas. Sa manière de ne pas me gâter consistait à m'envoyer souffrir chez la maallima. Les coups que j'y recevais étaient pour elle autant que pour moi. Nous étions deux à les supporter, pour l'amour des bonnes manières, du travail bien fait, c'est-à-dire, je le comprenais maintenant, pour l'amour de Dieu !

Ruminant ce qui m'avait été prêché, un point cependant me paraissait obscur, et même très obscur. Comment la maallima pouvait-elle tenir la balance si peu égale entre trois pauvres filles et une riche aussi abjecte que la fille du caïd ?

*
* *

A quelques jours de là, étant allée manger chez moi à l'*asser* je trouvai à mon retour ma place entourée de débris de chiffons. Khadidja et Milouda clignèrent de l'œil dans la direction de la fille du caïd. Déjà l'orage s'abattait sur moi. La maallima m'ordonna de laver toute la pièce en punition. Je répliquai, blanche de colère :

— Maallima, la place était propre quand je suis sortie. Fais nettoyer par celle qui a sali !

— Tu refuses de m'obéir ?

Avec une énergie que je ne me connaissais pas, je répondis :

— Tue-moi si tu veux, je ne laverai pas les ordures de la fille du caïd. Je suis ton esclave, non la sienne !

— Comment sais-tu que c'est elle ?

— Interroge mes compagnes !

Toutes les petites Lalla déclarèrent n'avoir rien re-

marqué. Heureusement Khadidja, puis Milouda, firent preuve de courage.

— Maallima, dirent-elles, nous avons été surprises de voir la fille du caïd se mettre à ramasser soigneusement autour d'elle jusqu'au plus petit morceau de fil, car ce n'est pas son habitude ; et nous l'avons vue ensuite semer tout ça à la place de Malika.

Les yeux de la maallima allaient des témoins à charge à la coupable. Celle-ci avait son ricanement niais.

— C'est vrai, Zohra, ce qu'elles disent ?

L'imbécile continua à grimacer sans répondre ni oui, ni non. La maallima dit alors, mollement :

— Ce n'est pas bien, Zohra ! Si tu recommences, je le dirai à ta maman !

Elle eut l'audace de venir me demander en me caressant la joue :

— Sois gentille, ma petite Malika. Ramasse-moi vite tout ça !

Quand on me parle avec douceur, je n'ai aucune résistance. Je nettoyai le tapis, non sans échange d'œillades avec Khadidja et Milouda. Pour nous, falaka, falaka ! Toujours les pieds en l'air ! Pour la fille du caïd : « Si tu recommences, je le dirai à ta maman ». Nous ne pouvions plus compter que sur nous-mêmes pour faire rentrer son ricanement dans sa bouche à la soi-disant Lalla!

Une *djemaa* fut tenue dans ce but à la sortie. Je me chargeai de l'exécution. Le lendemain, un peu avant l'heure où la fille du caïd demandait à aller aux cabinets, je quittai l'atelier sous prétexte d'aller chercher mon burnous que j'avais mis à sécher sur la terrasse. Qui trouvai-je pour me le tendre ? Sidi Abdallah, un gros livre à la main. Il s'était donné la peine de le retourner pour qu'il séchât bien des deux côtés. A cette époque, les histoires de chez la maallima servaient pour ainsi dire d'enveloppe à mon univers. Je fis à peine attention au sourire dont il m'avait accueillie, à la tristesse qui se peignit sur son visage quand je fonçai vers le bas, toute à la vengeance. Il était temps ! La fille du caïd descendait les marches dans la direction des cabinets. Je fondis sur elle comme l'émouchet sur le crapaud. Elle s'effondra, hurlant, appelant au secours. Je me rappelle que je fus fière de ma victoire.

— Je suis tout de même solide, pensai-je. C'est la force du bled, le sang oudaïa. !

Quand la maallima arriva, je déclarai tranquillement :

— Oui, c'est moi qui l'ai jetée par terre.

— Pourquoi ?

Nous avions eu le temps, au cours de la *djemaa* de préparer la réponse. Avec la même joie que j'aurais éprouvé à dire la vérité, j'expliquai :

— Je revenais de prendre mon burnous sur la terrasse. La fille du caïd m'a ordonné d'aller chercher de l'eau et de la lui apporter aux cabinets. Pour qui me prend-elle ? Quoique pauvre, je n'en descends pas moins de Moulay Abdessalem et je me moque de ses douros !

— Ce n'est pas vrai, ce n'est pas vrai ! hurla Zohra.

— C'est vrai, c'est vrai, c'est vrai ! criai-je. Et si tu recommences je te battrai de nouveau !

— Ecoute, Zohra, fit la maalima, si vraiment tu lui as demandé ça, n'importe qui sera obligé de te donner tort !

Il y eut ce soir là trois jeunes filles pauvres bien contentes : Khadidja, Milouda et Malika !

Jamais plus, depuis, la fille du caïd ne nous fit la grimace, ni ne nous donna de croc en jambe.

François BONJEAN.

De mon Vivant

Tout est silence, puisque tout est au cœur des choses.
Le vent s'arrête aux portes du soir.
Les troupeaux apaisés s'endorment.

Le monde est beau comme la branche mystérieuse
Que transpercent les gouttes de soleil et d'ombre
Jusqu'au fond du cœur.

Les lances des fleurs jaillissent comme des mains pures
Les quatre éléments se prètent aux métamorphoses,
Aux jeux inavoués des hommes.

Je marche dans l'herbe haute de la joie
Du côté des rayons chargés d'abeilles,
Les épaules lourdes de fruits.

Et puisque j'ai promis
De t'annoncer au règne secret de la terre,
Nous nous avancerons à la limite du vent.

Les souffles humains s'écrasent sur les vitres
Et cherchent à creuser le chemin repéré
Autrefois, au jour clair des naissances charnelles,
Dans la falaise des visages.

Les plaies de lumière s'ouvrent comme les grandes
[fleurs de notre enfance,
Une main s'ouvre, un monde nouveau qui nait trop
[tard
Et tombe sur le palais des secrètes présences,
Sur tous les cœurs vivants qui ne demandent pas à
[mourir.

La rue aux yeux clos nous mène quelque part dans le
[monde,
Vers une étoile lourde, une calme paupière.
Nous sommes quelque part, nous sommes anonymes.
Notre immense coulée avance entre les pierres.

Un homme appelle au loin. Il a trouvé le passage.
— Ou bien c'est un chasseur qui bute dans les labours
La campagne et le froid sont de vieux camarades.
On meurt de rester seul. C'est chacun notre tour.

Nous ne demandons pas à mourir avant l'aube
Laissez-nous le temps de dépasser la banlieue
Et de briser la chaîne des mains.

Nous serons d'ici peu les compagnons du vent,
Les fantômes redoutables des chemins creux
Et nous nous blottirons comme des enfants sur la
[poitrine
De l'image qui grandit dans le gel transparent,

La poitrine des hommes voués au tumulte des plantes,
A l'étreinte des massifs bleus, des feuillages de lait,
A la nuit, la nuit belle au visage d'attente
Qui marche en même temps que nous vers le matin.

Cette étoile de chair, cette main que j'aimais.

Une amoureuse faim,
Une goutte d'eau pure,
La joie n'a pas de fin
Sur notre douce terre.

Nous sommes tous vivants,
Nos peines sont légères,
Nous allons au devant
D'une proche victoire.

Nous marchons. Sur quelqu'un,
Sur le cadavre pauvre
De celui qui croyait
Nous tenir par la main.

Jean TORTEL.

Le « Moi » selon Proust, Valéry et Gide

Tout roman, tout poème valables impliquent une conception générale de l'homme et de ses rapports avec le monde, autrement dit une philosophie. Mais en dégager seulement le contenu conceptuel n'est pas tout à fait les comprendre. Le littérateur ne reconnait pas son œuvre dans les formules du philosophe ; il a quelque difficulté à penser les idées abstraitement, à les considérer à part; il ne se détache point du concret : c'est le particulier qu'il peint. Parfois même il semble ignorer que, si sa peinture nous intéresse et nous touche, c'est qu'en elle les faits paraissent illuminés, éclairés, et laissent apercevoir l'idée à laquelle ils participent. Là où il explique, il pense raconter une histoire; là où il nous rend intelligibles à nous-mêmes, il croit traduire la plus fugace de ses émotions; et souvent nous nous émerveillons des lumières qu'il nous apporte, alors qu'en écrivant il était surtout occupé du pittoresque de l'anecdote, ou de baptiser ses personnages.

On voit que le critique, s'il ne veut pas trahir l'œuvre qu'il étudie, doit à la fois pouvoir penser avec rigueur les idées qu'elle contient, et saisir l'individualité des objets et des êtres qu'elle nous présente. Or, ce don d'apercevoir l'abstrait dans le concret, la leçon dans l'événement, l'idée dans l'exemple sans quitter pourtant le concret, sans négliger l'événement, sans schématiser l'exemple, je ne l'ai jamais rencontré plus entier, plus aigu que chez mon maître et ami Louis Estève. Et j'ai toujours tenu celui-ci pour le critique né, capable de rendre explicite la pensée des romanciers et des poètes sans appauvrir le roman ou la poésie.

Les qualités que j'admirais chez Estève, j'espère

que les lecteurs des Cahiers du Sud *voudront bien les reconnaître dans les pages qui suivent, pages extraites d'études critiques d'Estève que les éditions Vrin vont publier sous le titre « L'expression littéraire ».*

Ferdinand ALQUIÉ.

Le moi et son rapport avec le monde ont été approfondis par ces trois écrivains (Proust, Valéry et Gide), mais bien différemment.

Le moi selon Proust, sensitif, endurant, mais inerte; le moi selon Valéry, sensuel, ingénieux et constructeur ; le moi selon Gide, volonté trop aimante pour réagir au lieu d'accueillir, se comportent chacun de façon irréductible devant toutes leurs latences et leurs ressources. M. Teste, Proust, Ménalque, Lafcadio, s'ils se réclament tous du Sois disponible, l'entendent différemment.

Pour M. Teste, Sois disponible exprime une possibilité permanente de réactions techniques (avoir à ma disposition, sans disposer, écrivait-il à Gide dès 1894) ; pour les personnages de Proust, cette formule, qui cesse d'être impérative, implique une impossibilité de réaction, le moi se bornant à offrir, délicieusement ou douloureusement vulnérables, la collection de ses moments ; pour Ménalque et Lafcadio, Sois disponible, c'est aussi l'impossibilité de réactions, mais motivée par une possibilité permanente d'accueil fervent : à quoi bon réagir et choisir, dès que rien au monde ne peut décevoir la ferveur des attentes : vulnérable et invulnérable, le moi infuse l'ascendant de la volonté à l'empirisme des sens : aussi sa nudité n'est-elle jamais dénûment ; à force d'aimer le destin, il le domine et ne le subit pas ; dans un sens tout voisin Gide possède le diable bien plus qu'il n'en est possédé.

Agent ou patient, le moi disponible n'entre pas en rapport avec le même univers, dans Proust, dans Valéry, dans Gide. Le moi et l'univers, d'après Valéry, sont essentiellement ouvrables, plus voisins d'un chaos disponible que d'un système accompli. Il s'agit, artificiellement, au moyen de leurs moyens, de réaliser pures et extrêmes, les activités ou réalités qui ne se présentent d'elles-mêmes que mélangées et médiocres: ainsi la danse et la musique nous accomplissent dans

le plus agile ou le plus sensible que nous puissions obtenir de nous.

En lieu et place de ce moi technicien, l'expérimentateur de nos virtualités latentes, dans Proust, c'est le Temps. Les « disponibilités inconnues » que le Temps tire de l'humaine condition ne s'appareillent pas à celles qu'en dégagent le démiurge chez Valéry, le démon chez Gide. Un personnage de Proust est une collection de moments étanches : le temps le fait sans cesse autre de corps et d'âme. Défauts et qualités ne lui appartiennent pas : quelques-uns lui viennent du secteur de l'existence qu'il traverse, « presque extérieurs aux individus, lesquels passent dans leur lumière comme sous des solstices variés, préexistants, généraux, inévitables ». De n'importe qui peut se produire n'importe quoi. Nous mènent aussi du dehors les passions, parasitaires, identiques dans leur développement si le temps ne modifiait les circonstances et le sujet passionné. L'existence réelle convient moins aux individus qu'aux lois. Du côté de chez Proust, les hommes sont disponibles au nécessaire et au général.

Du côté de chez Gide, ils le sont au particulier et au contingent. L'abandon de soi à la diversité des choses, de Dieu ou du protéique démon, la faim, la soif, l'amour de la saveur propre s'opposent au retour perpétuel d'identiques passions dans un moi perpétuellement altéré. Ainsi au sujet de l'amour uraniste, Proust, imbu de la généralité des passions amoureuses, en dégage surtout les traits communs avec l'amour orthodoxe. Gide ne se complait que dans les dissidences. Aucun de ses personnages ne pratique le cumul : là comme partout, il est l'hérétique né.

Quand Proust se découvre disponible aux souvenirs fortuits, ouvert à tout revenant comme Gide à tout venant, ne se rapprocherait-il pas davantage de la disponibilité gidienne au particulier ? Les souvenirs de la mémoire involontaire semblent apporter un don aussi nouveau, aussi intact que l'irremplaçable instant. Chacun d'eux n'est-il pas « un vase rempli de parfums, de sons, de projets, de climats ? » Au lieu des extraits uniformes et médiocres que dégage du passé la mémoire érudite de l'intelligence, les heures d'autrefois, les plus particulières, les plus différenciées, chacune dans leur matière précieuse, ressusci-

tent. Et comme de ces trésors latents en nos profondeurs, le « Sésame, ouvre-toi » nous est ignoré, la recherche du Temps oublié ne nous aventure-t-elle pas, à chaque instant, dans l'inconnu ? O passé, tu es aussi le don de la perpétuelle rencontre...

Mais écoutons mieux Proust : le charme des souvenirs fortuits leur vient de la mémoire même et de n'être pas perçus par les sens ou contaminés par les préoccupations pratiques qui les déveloutaient quand ils étaient le Présent. Et surtout, de même que d'identiques passions en revenant dans des circonstances que le temps a faites nécessairement autres, se libèrent de toute contingence, de même une identique sensation, goûtée grâce aux souvenirs fortuits dans des circonstances tout autres, s'épure, elle aussi, de toute contingence, et nous révèle son essence extratemporelle, « cette vérité générale et nécessaire que la beauté du style traduit ». La disponibilité au général reparaît.

De cette première confrontation de Gide avec Valéry et Proust ressortent plus nets leurs véritables traits. Oui, entre le démon gidien et le démiurge valéryen, il y a quelques ressemblances. L'extrême désir spirituel de l'un s'apparente à l'extrême désir immoraliste de l'autre, pour tout ce qu'ils sollicitent et amènent à l'épanouissement, de ce qui sommeillait dans le moi. Mais l'immoraliste, loin de supprimer les morales, les cumule. Dans la verve de Lafcadio, quelle hantise de la morale commune ! Le pandémonium de tous les désirs, certes, est bâti sur les racines protestantes d'un temple. Valéry comme Proust, et au contraire de Gide, est amoral. Les désirs ne sont ni des dieux, ni des démons, mais d'insensés démiurges qui, de la médiocre vie des hommes, des pas ordinaires que nous perdons sans y penser, du langage anonyme et moyen, des circonstances normales quelconques de notre système nerveux, tirent les monuments purs de l'algèbre et de la physique, de la géométrie, les charmes de la poésie, les prestiges de la musique et de la danse. Par la polyculture de ses désirs, Valéry se veut extrême et pur, c'est-à-dire sans mélange, Gide, extrême et touffu, vertigineux. Le bois sacré des dieux devient Parthénon chez l'un, selve obscure chez l'autre. Que peut l'homme ? Gide regarde vers les « beaux crimes », Valéry vers les merveilleuses combinaisons analytiques

pressenties par le génie d'un Descartes, vers les royaumes du possible expérimentés par un Léonard ou un Wagner, vers les systèmes cristallins élaborés par un Mallarmé.

La ferveur dionysiaque des *Nourritures Terrestres* ne rappelle pas davantage *Eupalinos* ou *l'Ame et la Danse*. La disponibilité hyperesthésiée au particulier enchaîne pourtant « une analyse à une extase ». Mais l'abandon lucide, le moi qui se fait vision, porosité, sont pour l'auteur du *Cimetière marin* amortissement et mort. Vivre, est-ce réagir, est-ce accueillir ? est-ce entreprendre avec méthode, ou s'aventurer droit devant soi ? Valéry est épris des mondes uchroniques parce qu'il pense aux moyens de les créer, Gide, parce qu'il regrette de ne pouvoir s'offrir à eux, — et aussi parce qu'ils seraient plus habitables à ses passions — et enfin à cause de la contingence, par eux manifeste, de tous nos possibles de tous les possibles.

Le moi sans ascendant de Proust fait comprendre, par opposition, le moi dionysiaque, quiétiste, démoniaque de Gide, qui vitrifie tout ce qui en approche, contre lequel nul événement transversal ne pourra prévaloir. Gide, si l'on peut dire, est assuré sur l'avenir auquel il s'abandonne. Pas d'intermittences du cœur possibles là où il y a permanente volonté d'amour et d'oubli. Au contraire, les souvenirs disposent du moi proustien plus qu'il ne dispose d'eux : ils le conservent en se conservant. Ils lui dispensent indifféremment félicité ou jalousie, « un peu de temps à l'état pur », ou une multiplication de ses souffrances (à chaque nouvelle coupable s'appariait aussitôt un jaloux toujours contemporain). Les transports momentanés, ardents et stériles, dont parle Proust, comparés à la volonté de ferveur, ne sont que des spasmes au lieu d'une énergie profuse et d'une possibilité perpétuelle de bienvenue. Aussi, là où Proust endure, Gide répond-il à l'avance de sa félicité.

A Valéry et à Proust, Gide s'apparente par une égale ambition d'atteindre l'authentique et de ne pas *inventer ce qu'il découvre*.

Mais les données authentiques de l'esprit ne s'avèrent pas les mêmes pour chacun d'eux.

L'authentique se distingue du factice à sa consistance, sa résistance, son inévitable gratuité, matière

« étrangère et comme sourde à nos désirs » : on le heurte, on le contourne, on le perd. Tout le reste n'est que plâtras et fatras. Ainsi se révèlent authentiques la petite phrase de Vinteuil, un vers incorruptible à toute tentative de substitutions, la voix de saint Paul ou de Jésus, un beau crime.

Le réel n'est pas l'authentique. Le réel « est nul ou informe, et en général indistinct », écrit Valéry. *La recherche du Temps Perdu,* c'est une tentative pour redessiner la vie, dont la contrefaçon par les sens nous détourne de nous-mêmes, pour la ramener au vrai de ce qu'elle est, elle qu'on fausse sans cesse, elle qu'on vit dans les ténèbres, pour la débarrasser de tous les masques qui nous dissimulent notre émoi et celui des autres. Gide fait une révolution analogue : notre moi normal, le moi domestiqué et masqué, n'est pas le moi naturel.

A la recherche de l'authentique partent Valéry, Proust et Gide. Mais les chercheurs se tournent le dos. Et, sans qu'ils s'en doutent, l'authentique, quand ils l'atteignent, porte le sceau de leur diverse personnalité. Comment ne pas penser avec Swann que le champ ouvert à l'artiste (Swann dit : au musicien) « n'est pas un clavier mesquin de sept notes, mais un clavier incommensurable, encore presque tout entier inconnu, où seulement çà et là, séparées par d'épaisses ténèbres inexplorées, quelques-unes des millions de touches de tendresse, de passion, de courage, de sérénité qui le composent, chacune aussi différente des autres qu'un univers d'un autre univers, ont été découvertes par quelques grands artistes qui nous rendent le service, en éveillant en nous le correspondant du thème qu'ils ont trouvé, de nous montrer quelle richesse, quelle variété cache à notre insu cette grande nuit impénétrée que nous prenions pour du vide et du néant ».

Il faudrait changer très peu de choses à ces paroles pour les rendre acceptables à Valéry : le corps et l'âme tels qu'il les conçoit sont bien ce clavier innombrable dont parle Proust, instruments dont les vivants ignorent les admirables possibilités; ils n'en tirent que des plaisirs, de la douleur et des actes médiocres, engendrés par leurs besoins ordinaires. Au moyen de ces moyens, à force de rigueur, en portant à bout les puissances humaines insoupçonnées, le savant, le poète, le

musicien créent les mondes les plus purs possibles, l'univers et le moi réels n'étant qu'à demi achevés. Le réel contient en jachère tout le réalisable.

Mais M. Teste n'aime pas l'inconscient, l'involontaire, l'irréfléchi. Il tient même l'artificiel, seul pur, et extrême, pour plus authentique que le naturel et le naïf, toujours mélangés et médiocres. M. Teste, qui se construit lui-même avec ses instants les plus précieux est artificiel. Il n'est donc pas un mythe : c'est l'âme en dehors de ses moments d'extrême tension, qui est un mythe.

Proust et Gide au contraire, à la recherche de l'authentique, ne trouvent une griffe d'authenticité qu'à l'involontaire. Le délibéré et le réfléchi ne peuvent que nous tromper. Souvenirs fortuits, témoignages intempestifs, expressions non consenties de notre humeur et de nos secrets, inopinées réactions de la souffrance, c'est là qu'épient les soupçons de Proust, au défaut de nos multiples masques, en dessous de la superficielle réalité. Le Jaloux, avec ses techniques d'inquisition et de perquisition; le Pasticheur qui excelle dans les imitations et se divertit à attraper la mimique, les manières et surtout le langage d'autrui; la Douleur qui en sait plus long sur nos sentiments que nous-mêmes; enfin l'Oubli, qui permet la rétrospection intacte du passé; voilà les seuls vrais psychologues, les espions de nos profondeurs. Comment masquer un homme ? demandait Valéry après Cervantès. Comment démasquer l'homme ? cherche Proust du côté de l'involontaire.

Dans la nuit de l'inconscient, Gide explore d'autres champs que Proust, à l'aide d'autres procédés d'investigations. On pense à Nietzsche, Freud, Dostoïewsky. Confronter notre nature sophistiquée avec la nature intacte des animaux et des plantes, dépister par la méthode de Freud les gros secrets honteux refoulés, déployer nos attirances secrètes jusqu'au bout, les yeux fixés sur les réfractaires extrémistes des Faits-Divers, ce sont là les techniques dont Gide se sert pour démasquer l'homme. Quand Proust nous conduit dans le Temple de l'Impudeur (ainsi s'exprime Jupien), nous n'y rencontrons que des vauriens vertueux; jamais on n'entendit exprimer d'aussi bons sentiments; M. de Charlus en reste scandalisé. Personne ne tue, personne ne se suicide, personne ne vole dans l'immense forêt

proustienne. Les gens y sont bons ou méchants à leur insu. C'est que, démasqué l'homme, Proust ne trouve sous le masque aucun visage individuel, mais des lois, et en dernière analyse les Parques qui dévident et défont le moi labile et vivace : le Temps et le Désir; Gide sous le masque dévisage ce que nous avons masqué, peureux de le regarder en face. Du clavier innombrable dont parle Swann, il tire d'étranges dissonances. « L'hydre inhérente au héros » s'éploye à l'infini; il n'y a de héros gidien que disponible à cet éploiement.

Louis ESTÈVE.

Poèmes

DISCOURS

Il y a tant de choses à défendre
sur ce monde qui ne me fut pas toujours fidèle.
Tant d'arbres tant de coup d'ailes
qui précèdent les cris du matin,
un château de miracle et de désordre
avec de hautes salles évanouies,
Les portraits de nos destinées mises debout,
la couleur des meubles la forme des corps,
l'enfance occupée de ses cibles,
une mort lente et qui sent bon
de la cave au grenier de septembre.
Tant de choses à défendre.
Cette ville encombrée de statues
dormant dans les cours comme font les pauvres,
le fleuve et sa parade de briques
réflétée sur une eau qui feint de dormir.
Grands platanes, vous étiez mes amis :
comme vous deux à deux nous allions
vers les abris de l'automne,
vers les hôtels de la saison
où le désir use les tapis.
Le libraire ouvrait ses chambres,
les voyages qui sentent l'encre fraîche.
Ivres de ne pas savoir marcher,
nous buvions un monde à lentes gorgées.
C'était la vie aux fenêtres ouvertes
nos hâtes des nuits nos mauvaises raisons,
la famille traversée d'éclairs
et qu'on n'aime que beaucoup trop tard.
Tant de choses à défendre aujourd'hui.
Mes mains moins avides de prendre
savent-elles ce qu'il faut garder
des jours troués comme des nappes ?
anciens riches nous ne réparons pas.
Hélas ta ruine est le fruit de tes fautes,
tu as peur de regarder les glaces,

ton haleine les ternit encore
mais tes doigts ne savent plus y tracer ces chemins
où l'esprit cherche à se perdre.
Vieux joueur, déchire les cartes.
assez triché assez tourné la tête
vers les paysages abstraits et desséchants.
Une seule femme dans tes filets
a porté le poids du monde.
Mieux que ton cœur le sable se souvient-il
de ce coup miraculeux,
de l'immédiat visage qu'elle a pris
lorsque tu lui as découvert le ciel des hommes ?
C'est avec elle qu'il faut attendre
que la mer vienne vous reprendre et vous défaire
un soir que vous dormirez trop près de l'eau.
C'est avec elle qu'il faut défendre jusqu'à ce soir-là
l'air que tu respires dans une aisance coupable
sans en connaitre le prix.
Défendre les multiples radeaux de ta vie
et les plages bien nettoyées de ta mort
contre cette féroce bêtise
qui monte de partout
avec un bruit d'acier si peu fraternel,
si peu semblable au bruit des charrues de l'enfance
et à celui du porte-plume sur le papier
que tu l'écoutes avec surprise
et sans comprendre que ce sera bientôt la fin
de tout ce que tu as aimé.

LA CONNAISSANCE

Quand les oiseaux délivrés
feront taire les orages
quand les grands vents enchaînés
se coucheront dans les flaques de sable
quand ils auront fini
de pousser la mer devant eux
n'y aura-t-il plus entre mon rêve et ma gorge
cette soif qui me partage

Eternellement collées
aux vitres d'un autre monde
mes pensées inconnaissables
elles vont comme de terribles nourritures
cueillies sur des rivages rongés.

Sans le feu sans le goût sans le sel
il y faut des plantes fortes
qui se mélangent sur la langue

Festins gratuits fêtes sauvages
dans un songe abrité comme une île
c'est l'ivresse de la connaissance
Mais j'avais beau deviner
le nom de tous les hommes à naître
et quels destins d'apparat
s'assieront un jour avec lassitude
devant le feu de l'histoire
il restera en moi cette rumeur d'exil
Je ne saurai pas encore si je vis
si je mesure si je comprends si je condamne
et surtout si j'ai le droit de condamner

LES IDEES FAUSSES

Les brouillards de septembre comme les idées fausses
ne suppriment pas les objets Ils les déforment c'est pire
Quand les coqs grattent le sol pour y faire leur nid de chaleur
on dirait que le monde s'enroue et que les chasseurs ont fini de tirer
Plus tard l'aube traversera les murs avec les mains en avant
elle est à l'origine d'une pulsation qu'elle ne connait pas
Je préfère la nuit et ses passages de bêtes qui ont faim
les insectes travaillant la mort droite des arbres
les branches refermées sur des ombres
Les idées fausses ce sont des antichambres où l'on vit mal
où le sommeil est plus précaire qu'un combat
J'ai dormi trop longtemps sur les canapés du matin
entre un miroir et des portes qui ne s'ouvraient pas
Maintenant plus exigeante est ma vie
elle ressemble à un incendie de forêt
Les plaisirs et les peines je les verrai venir debout
comme ces arbres que le feu décide de dévorer seul
sans les oiseaux sans les insectes sans les noms de l'amour
tracés maladroitement dans l'indifférence des branches

René LAPORTE.

Le Problème Poétique

Un des éminents services que le surréalisme a rendus aux lettres contemporaines, c'est d'avoir violemment remis en question pour la première fois depuis longtemps en France les problèmes fondamentaux que posent devant l'esprit critique l'existence du poète et la fonction de la poésie. Avec une conscience et une obstination implacables, les surréalistes se sont livrés à un jeu de massacre, utile jusque dans ses outrances les plus singulières, qui a pu paraître à certains jeu absurde d'enfants méchants, de « voyous », égarés dans la destruction systématique, raffolant du coq-à-l'âne, de la plaisanterie inepte et de mauvais goût, ou mieux, jeu de fumistes, suppléant à l'incapacité de créer par une soumission vaniteuse et stérile au mécanisme puéril du « délire verbal » ou de l'écriture automatique. Vingt ans ont passé là-dessus — ou presque — et malgré des abandons, des trahisons ou des silences, on commence à s'apercevoir de la fécondité spirituelle d'un mouvement qui aura bientôt, j'en suis sûr, les honneurs d'une thèse en Sorbonne. Non point tellement à cause de leur apport positif dans le domaine de la création littéraire — il est encore trop tôt pour affirmer le chef-d'œuvre ou désigner le génie — mais parce que le « mouvement » surréaliste a bouleversé, sous une averse de lumière crue, nos conceptions de la poésie. Technique, nature, fonction : tout a été remis en question de façon catégorique et si révolutionnaire, que les esprits les plus rebelles eux-mêmes en ont été stimulés ou fécondés. Et cela n'est point paradoxal, si l'on veut bien considérer qu'une « révolution » n'est, après tout, que la forme brutale, explosive, que revêtent, à un moment du déroulement historique, certaines façons d'être et de penser portées par la multitude, mais encore inconscientes et informulées, sauf chez quelques rares esprits dont la singulière pénétration

n'avait pas encore été suffisamment prise au sérieux.

Or, la poésie était obscurcie sous une nuée de discussions, de querelles, d'ambitions, de manifestes, de déclarations, de symboles : et les œuvres elles-mêmes étalaient une confusion extraordinaire de tendances et d'impulsions, où les ordres de grandeur les plus périmés voisinaient, à la faveur d'une absence totale de conscience poétique et de sens critique, avec les chefs-d'œuvre les plus authentiques. Les hardiesses du « vers libre », faisaient, par réaction, croire à la valeur de platitudes bien alignées. Les excès de désintégration rehaussaient le charme des suavités étudiées. La vanité de certains « poètes-philosophes » donnait du prix aux sensibleries fluettes d'une sincérité en trompe-l'œil. La préciosité se targuait d'héroïsme, et l'inanité, de sublime. Nul ne paraissait se soucier de savoir précisément en quoi, et pourquoi, ceci était bon, ceci était mauvais. Et si l'on essayait de définir quelque chose, c'était pour aboutir à de vagues analogies, à des redondances insipides, à des métaphores usées, genre poésie balancier d'or, et cœtera... Il n'était pas encore arrivé — du moins, on le savait mal — qu'un grand poète fût à la fois un grand critique, comme cela avait été possible maintes fois en Angleterre au cours des siècles passés. Le verbalisme était roi, mais les mots avaient été vidés de leur sens, les images de leur contenu, les rythmes de leur vigueur. La fonction de la poésie se réduisait à un pseudo-enchantement de l'oreille, à une caresse du cœur, à un ersatz de métaphysique. La cohorte effarée ou satisfaite des poètes voguait à la dérive d'un pôle à l'autre, quêtant l'absolu dans le banal, et trouvant le banal dans l'absolu. Les bonnes volontés pourtant ne manquaient point, ni peut-être les talents, ni même les idées. Mais les systèmes étaient trop particularistes, et les efforts trop fragmentaires. Les hommes aussi, souvent médiocres et facilement comblés. Comment être impressionné par un Moréas tonitruant dans un café ? Comment a-t-on pu tenir Catulle Mendès pour un grand poète — que dis-je, pour un poète ? La littérature avait tué la poésie, et le sens critique avait, lui aussi, succombé, à moins qu'il ne se fût jamais encore, sauf par accident, posé les véritables questions.

Toutefois, à travers la mêlée symboliste, des lueurs

se faisaient jour. Tant d'expériences, tant de recherches confuses, tant d'explorations dans la « forêt des symboles », tant de manigances sur le « verbe poétique », tant d'échecs aussi, avaient fait renaître la véritable inquiétude, et donné aux poètes un sens plus aigü de leur puissance et de leur mission. Solitaires, raillés, persécutés, « maudits », quelques hommes avaient frayé hors des chemins battus, et ouvert des perspectives immenses où ils osaient seuls s'aventurer. Ils étaient parvenus à une lucidité cruelle, et non contents de s'affirmer par des œuvres bouleversantes, mais dont l'éclat était encore insupportable, ils posaient en termes irréfutables les bases solides d'une nouvelle « poétique », dont l'importance capitale ne devait apparaître que bien plus tard. Autant que leurs œuvres, ce sont leurs déclarations qui vont agir comme un ferment. Ils ne conçoivent plus la poésie comme un divertissement, une distraction, un vain jeu de l'imagination, un succédané de la tendresse, de l'amour ou de la foi, ni même comme un stupéfiant; ils lui assignent des buts plus élevés, une mission plus noble, un caractère plus sacré. Ils s'étonnent que le goût des vastes ambitions se soit perdu chez les poètes, et s'insurgent contre le mépris dans lequel on les tient. Ils déplorent aussi l'absence de conception générale, de système philosophique si l'on veut, touchant les activités poétiques, comme le remarque Rolland de Renéville, qui cite Lautréamont : « *Une philosophie pour les sciences existe. Il n'en existe pas pour la poésie.* » Les penseurs et les poètes eux-mêmes s'étaient contentés en effet de remarques fragmentaires et discursives, noyées dans le vague d'obscures affirmations analogiques, et c'est vers l'Angleterre qu'il faut se tourner pour rencontrer une application soutenue, et qui vise à la synthèse, de l'esprit critique aux problèmes que soulève la poésie. Je ne fais pas seulement allusion ici à Poë, mais à bien de ses prédécesseurs, depuis Sir Philip Sidney, en passant par Dryden, Samuel Johnson, Coleridge, Shelley, Matthew Arnold et tant d'autres. Ce ne sont plus seulement les questions de genre ou de technique qui importent, il ne s'agit plus d'énoncer des règles, de construire un « art poétique » pour s'y conformer, de viser telle ou telle province du domaine poétique : ce domaine est vaste, immense,

omniprésent, c'est un univers aux bornes toujours reculées, mouvantes comme la mer, infini comme le ciel. On y respire une atmosphère particulière, on y voit d'une vision plus fraîche et plus aiguë, on s'y meut avec une aisance ou des difficultés connues nulle part ailleurs, on y est sollicité par de redoutables secrets dont il est naturel pour le poète de croire qu'ils vont lui permettre de pousser plus avant sa conquête du monde interdit, et lui ouvrir véritablement les portes de l'absolu.

C'est cela qu'ont senti les hommes dont je parle et que l'on reconnaît maintenant pour les précurseurs du bouillonnement littéraire d'après guerre qui s'est cristallisé dans l'école surréaliste. C'est grâce aux surréalistes, en effet, que ce qui était vaguement dans l'air va revêtir forme précise, émettre clarté aveuglante. Les isolés maudits ou malchanceux du siècle dernier seront les points de mire de tous les regards. On va se battre sur leurs cadavres, s'injurier sur leurs manuscrits, extraire de sa gangue maint diamant, faire éclater le sens de tel geste, orchestrer en grand telle menue déclaration dont la portée jusqu'alors avait échappé aux regards. Pour expliquer l'influence de ces œuvres aux proportions réduites, un monde de critiques se met au travail : les thèses, les livres, les articles pleuvent. Dans la bibliographie d'un très récent ouvrage sur *Le Lyrisme de Rimbaud* (1) voici plus de cent trente études et un nombre au moins égal d'articles.

Les surréalistes, eux, vont droit au but. Les « maudits » sont leurs Dieux. Gérard de Nerval, le poète de quelques sonnets, Lautréamont, le blasphémateur perdu dans le tourbillon de la Commune, qui élève dans le mystère sa monstrueuse Tour de Babel, Baudelaire, le névropathe, qui fait se dilater d'horreur les narines d'un Brunetière, Rimbaud l'arsouille, qui cherche son salut dans la fuite et le suicide lent, Mallarmé enfin dont on respecte l'angoissante stérilité, fruit d'un désespoir métaphysique comme jamais encore les poètes n'en avaient connu — ces hommes sont *les* poètes, c'est dans leur vie, c'est dans leurs œuvres

---

(1) Le Lyrisme de Rimbaud, par C. A. Hackett (Nizet et Bastard, Paris).

qu'il faut chercher des raisons de croire à l'avenir de la poésie. Ce sont les précurseurs, les pionniers, les porteurs de flambeaux, les manieurs de hache, victimes suppliciées de leur audace désespérée. On s'aperçoit enfin que *la poésie tue son homme,* et donc que c'est quelque chose de sérieux. Que veulent ces gens, après quoi courent-ils, et que croient-ils donc être puisque, apparemment, ils ont souffert dans leur quête de l'insaisissable jusques à en mourir? La poésie n'est donc plus amusette littéraire? moule à vers pour y couler les anecdotes, même tragiques, d'une destinée peut-être originale ? flûte pour moduler des effusions sentimentales? prétexte à gargarismes et à trilles ? La poésie n'est plus une fin en soi ?

Non, elle redevient humaine au sens profond du terme, c'est-à-dire angoissante et angoissée. Le poète comme le mystique, comme le philosophe, comme le savant, évolue en plein mystère, et cherche une solution aux problèmes de l'univers, qui sont les siens propres, puisqu'il se sent une parcelle de la conscience universelle, partie intégrante d'un tout, paradoxalement séparée de ce tout par sa vie individuelle, et ne pouvant qu'aspirer à sa propre destruction pour rejoindre enfin dans le néant les ténèbres bienfaisantes d'une sérénité comblée. Mais la technique d'investigation du poète se trouve être très différente de celle des autres chercheurs. Son laboratoire, le poète le porte en lui-même. Ses instruments d'analyse, ses creusets, ses alambics, les flammes pour désintégrer la matière, les catalyseurs pour opérer les synthèses, et jusqu'à cette matière même dont il faut se saisir pour l'identifier, tout cela est en lui, tout cela *est lui-même* faut-il dire, et il n'a que le mot comme moyen d'expression.

Ces réflexions me sont inspirées par le récent ouvrage de Rolland de Renéville, *L'Expérience poétique,* qui modestement s'efforce de grouper logiquement certaines constatations désormais inévitables sur l'activité poétique. L'auteur voudrait combler cette lacune, regrettée par Lautréamont, de l'absence de philosophie pour la poésie, poser du moins les notions préliminaires d'une connaissance systématique de ses lois et de ses fins. Digne de remarque en tous points, et de louange en quelques-uns, cet essai, à mon sens, bien qu'il pose certains des problèmes qu'il aborde, avec

beaucoup de lucidité, demeure par endroits encore trop vague, et même obscur dans ses conclusions. Ce n'est point par défaut de rigueur dans l'analyse, pas plus qu'inexpérience dans l'usage du vocabulaire critique, bien qu'il faille se défier, en critique, de certaines métaphores et de quelques mots aux contours trop flous, mais plutôt parce qu'il s'attarde à une mise au point de caractère métaphysique, en partant de bases psychologiques, alors que le vrai problème est d'ordre avant tout critique. Je vais essayer de m'expliquer plus clairement.

Accordées les remarquables conclusions sur la nature âmbivalente de l'inspiration, conclusions déjà atteintes par M. Rolland de Renéville dans un article publié dans les *Cahiers du Sud* voici plusieurs années. Il ne sera plus nécessaire, je crois, de revenir sur ce point, dans l'avenir. D'accord aussi sur la similitude (1), des paroxysmes des poètes et des mystiques, paroxysmes spirituels qui les plongent au sein de ces blanches ténèbres où le moi se résorbe dans le macrosme divin, jaillissant hors de ses frontières pour connaître les affres d'une indicible évasion, dont le seul souvenir est une extase effarée. Rien à redire dans l'ensemble sur le chapitre : *La fonction du poète* qui termine l'ouvrage, sinon qu'il tourne un peu court, mais il pose nettement le principe de la mission transcendante du poète, et c'est bien ce qu'on en attendait. Mais quelle que soit la méthode d'inspiration, quelle que soit l'analogie entre le poète chercheur d'absolu et le prêtre qui traque Dieu pour s'anéantir en lui, quel que soit enfin le but suprême de l'un et de l'autre, le problème essentiel reste pour nous, non celui de la technique psychologique de la création, non plus que celui de la validité métaphysique des activités poétiques considérées comme moyen de connaissance de l'univers, mais bien celui de la technique du *succès*. Il me revient toujours en mémoire cette phrase d'Aragon (ou est-ce de Breton?) : « de tristes imbécillités écrites par un surréaliste n'en resteront pas moins de tristes imbécillités. » Cette phrase éclaire suffisamment je pense, ce que je veux dire. Ce sont les lois mêmes du *langage poétique* qu'il convient d'élucider.

---

(1) Mais non l'identité. Je suis d'accord ici avec les conclusions d'Albert Béguin et de Raïssa Maritain.

Que le but suprême du poète ne soit point le silence, une fois atteintes les limites de ce domaine mystérieux où l'expression devient inutile, j'en conviens volontiers. Cette dissolution du moi peut-être effective chez les mystiques comme chez les poètes, mais quelle expérience transmissible nous en resterait-il, si les uns comme les autres n'avaient jugé bon et trouvé possible d'apporter leur témoignage ? quel enrichissement pour nous ? Le mystique s'empare de Dieu (ou le contraire, si l'on veut) et le voici dans une félicité indicible. Puis, reprenant possession de soi, quelque démon l'incite à retracer son expérience, à écrire comme une espèce de rapport analytique des états qu'il a traversés, à essayer de recréer pour les autres, comme pour lui-même, les étapes de son voyage intersidéral. Il traîne dans son souvenir des lambeaux de gloire, des effluves de joie le parcourent, il prolonge par le langage la durée de cette transfiguration du monde qu'il lui a été donné de sentir se produire en lui. Comme l'enfant de l'*Ode*, célèbre par son titre, mais au contenu trop négligé, *On intimations of Immortality* de Wordsworth, sa vraie demeure est Dieu, et il est hanté par la nostalgie de vision sublimes qu'il voudrait toujours avoir pour compagnes. Hors son univers magique, rien n'a de relief ni de valeur, et il n'aspire qu'à s'y replonger. Le langage lui sert à retrouver des bribes de sa joie. Raconter son expérience n'est qu'accessoire.

Ces états privilégiés, le mystique les atteint par la pureté de sa foi et par l'action de la grâce, dons divins. L'essor du poète est, d'autre part, indépendant de toute action de cette nature, et la seule analogie possible entre le poète et le mystique, c'est qu'il est *prédisposé* à l'inspiration, comme le mystique est *prédisposé* à l'extase. Mais cet état d'inspiration (qu'il l'atteigne par une extrême concentration de l'esprit — Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Edgar Poë — ou par une détente totale de sa faculté d'attention — les surréalistes)ne prend son sens et sa valeur véritables que si le poète parvient à transposer en langage clair (1) et digne d'attention l'essentiel de ses conquêtes sur le monde invisible. L'inspiration n'est rien d'autre, tout bien considéré, que l'état mental grâce auquel le poète

---

(1) Pour ce qui est de la clarté, voir plus loin.

trouve le moyen d'expression le plus propice et le plus souhaitable pour nous communiquer son expérience. C'est alors que son pouvoir sur les mots est le plus efficace, c'est alors qu'il est le magicien qui ordonne les lois d'un univers féerique, dans lequel nous pouvons à notre tour pénétrer. Pour le poète, le but à atteindre, autant que la possession de l'interdit, c'est l'expression de cet interdit. Une inspiration qui se solderait, après vingt-cinq ans de méditations sur le mot « *Quel* », par un silence absolu, reste en dehors du domaine poétique, et nous lui préférons la moindre lueur inspirée qui a permis de produire par jeu l'étrange assemblage de mots, sans doute ahurissant pour le facteur, de Mallarmé.

Pour le critique, le problème capital est donc celui de l'expression. Je crois bien qu'il n'en est point de plus sévère et de plus mal traité. Il est rare qu'on l'aborde de face, qu'on ne procède pas par approximations, analogies ou métaphores, qui, en définitive, nous laissent également dans le vague. On vole ou trop bas, ou trop haut. J'attendais beaucoup des chapitres, *La Parole, Les Images,* dans le livre de Rolland de Renéville. Je dois dire que je suis déçu. J'entends bien que l'auteur prend ses précautions. « *Et sans doute* », écrit-il, « *l'expression verbale pose-t-elle une interrogation irrémissible. Son impénétrabilité la confond avec la cause des causes. Le problème du langage n'a pas reçu de la part de la philosophie officielle une solution plus satisfaisante pour l'esprit que le problème de Dieu.* » Mais aussi bien toute expression humaine : sache-t-on que l'expression musicale, ou la picturale, aient reçu, elles aussi, une solution satisfaisante pour l'esprit ? Comment analyser valablement la grâce de Mozart, la sérénité de Bach, les bleus de Vinci, la fraîcheur d'Angelico — et peut-on résoudre de tels problèmes autrement que par une interrogation des techniques, et une analyse qui met en jeu un nombre d'éléments sans cesse croissant en diversité à mesure qu'on se persuade que le but est atteint ? Nous sommes en plein mystère. Evidemment. Pour moi, d'ailleurs, dans cet ordre d'idées, le mystère musical est bien plus troublant que le mystère verbal.

Mais présentement, c'est de l'expression verbale qu'il s'agit. Définir la parole « *la réfraction de l'idée passant*

du monde (ou est-ce du *mode?*) *intellectuel dans celui de la matière* » ; ajouter plus loin que « *la parole n'apparaît que surmontée d'une immense colonne spirituelle* » ; conclure que le mot c'est « *l'esprit en mouvement* », c'est pour moi jouer la difficulté, mais ai-je avancé d'un pas ? La définition est *jolie,* peut-être *juste,* mais qu'y gagné-je ? Je sais qu'il est un problème de la pensée et du langage, et que l'on peut le discuter à l'infini, comme celui de la poule et de l'œuf. C'est un problème à la fois métaphysique et psychologique, sociologique aussi je crois bien, que celui de l'origine du langage — mais il n'est pas question ici des premiers balbutiements articulés, me dira M. Rolland de Renéville, mais d'un langage déjà formé, aux lois connues, au vocabulaire stable, qui sert de support à l'idée, ou que l'idée utilise pour se rendre sensible et compréhensible à autrui. Que la parole soit, vis-à-vis de l'idée, en état d'infériorité est une vérité reconnue de tous, et point n'est besoin d'avoir recours à l'Anugita pour le prouver. Encore que cela ne soit vrai absolument que pour celui qui s'efforce de passer de l'idée à la parole — car les mots ont des pouvoirs singuliers de résonance et un étrange halo les entoure, parfois inaperçu de celui qui les profère. Mais il n'est pas hasardeux d'admettre que le filet des mots laisse souvent échapper la proie de l'idée, et que la pensée se dégrade à se dérouler en mots. C'est bien pour cette raison que le problème existe, le problème du langage poétique.

Pareillement, si je ne conteste pas que « *plus le poète s'achemine de la parole à l'idée, plus il s'élève vers la pureté* », je me représente mal l'existence fonctionnelle du poète qui ne l'acheminerait pas de l'idée à la parole. Et je conteste surtout le développement qui suit l'énoncé de cet axiome, non point parce qu'il est erroné en soi, mais parce qu'il procède d'une confusion de valeurs. Entre le pôle du silence et celui de la vocifération, il n'est pas de commune mesure. Pas plus qu'entre celui du néant et du murmure articulé. La profondeur d'un poème varie en raison inverse de sa puissance sonore, cela peut être vrai, mais c'est un autre problème, c'est le problème du meilleur rendement du langage poétique pour l'expression de la profondeur, ce n'est pas le problème du langage lui-même.

Je tiens donc pour inopportune l'affirmation qui semble découler de ces vues, à savoir que « *les grands écrivains se révèlent à ceci que leurs pièces sont injouables* » — Le cas Racine, d'ailleurs est fort discutable ; et que dire de Shakespeare qui a tiré, même lorsqu'il vocifère, le parti le plus inégalable des ressources du langage poétique anglais ?

Et voici que par une très rigoureuse ascension dialectique nous en arrivons à l'explication de la fameuse formule d'André Breton : *Les mots ont fini de jouer. Les mots font l'amour.* Elle exprime ainsi, désinvolte et péremptoire, l'antique conception du pouvoir créateur du Verbe, grâce auquel Dieu, qui pense le monde, le projette dans l'existence objective. Le Verbe impératif donne substance et forme à l'univers qui n'existait qu'à l'état d'idée pure. Revanche de la parole sur l'idée, car sans elle l'idée resterait immanente et inconnaissable ; vierge, mais de nul profit. De ces sommets métaphysiques à l'air raréfié où j'avoue mal respirer, descendons au monts escarpés de la magie. Les sciences magiques, les sciences occultes, font, elles aussi, état du pouvoir créateur du Verbe. La formule magique n'est rien d'autre que l'agent d'exécution de la volonté du magicien. Prononcée, elle opère les métamorphoses, elle agit directement sur la matière créée, elle commande au monde des esprits, des larves et des morts. C'est, du moins, ce qu'on nous dit. Mais du Verbe divin à la formule magique, la parole s'est dégradée, car elle ne crée plus véritablement, elle est réduite à travailler sur du donné. Son pouvoir n'en reste pas moins merveilleux, car elle évoque, elle transmute, elle met l'immobile en mouvement, elle vainc l'espace et la pesanteur, bref elle peut à son gré défier les lois naturelles sans donner d'explication valable pour le raisonnement scientifique. Et je ferai remarquer que nous nous sommes bien obligés d'accepter pour le moment le test du raisonnement scientifique, nous du moins, occidentaux, puisque c'est de lui présentement que nous tirons notre puissance sur l'univers.

Mais le poète ? Faut-il dire que de la formule magique à la poésie la parole a encore subi une dégradation? *Les mots ont fini de jouer. Les mots font l'amour.* C'est un poète qui parle, et pour les poètes. Mais j'ai-

merais mieux me débarrasser de l'ambiguïté que comporte le mot « création ». Conserver à la poésie la valeur du sortilège ne peut s'entendre que métaphoriquement. Si l'ambition du poète est de transporter des montagnes et de changer le vil métal en or pur, quel Diogène contre Zénon démontrera le mouvement ? Entreprise désespérée, harassante, mortelle, qui conduit aux terres gastes du néant ; poursuite du Graal à travers les forêts de la nuit, où se déchire le cœur et se stérilise l'esprit. Si la fonction des mots n'est plus de *désigner*, mais de *créer*, pourquoi vouloir être dupe et se faire illusion sur le contenu précis de l'expression ? Il me paraît inutile de confondre le poète avec un thaumaturge, un nécromant ou un sorcier, et impensable de l'identifier à Dieu. Son exploration à travers le cosmos le mène à des découvertes dont la science n'a que faire, et dont la grandeur est ailleurs que dans l'utilisation pratique qu'on en pourrait tirer. Il crée la fable, la légende, le mythe, peut-être les religions, il peut monter des « opéras fabuleux », faire surgir des épopées gigantesques, peupler l'univers de divinités familières ou redoutables, prospecter dans l'invisible, cueillir les fleurs des symboles, soulever une nuée d'images, saisir enfin ces rapports mystérieux, sans cesse changeants, sans cesse renouvelés, qui s'établissent par la vertu de son langage entre les objets les plus dissemblables et les plus éloignés, et qui constituent la substance même de la poésie. Nous retrouvons ici, plus exigeant que jamais, le problème du langage poétique.

Il serait vain de vouloir prétendre que le problème de l'image est un problème nouveau. La chose d'abord est aussi vieille que la poésie elle-même, et l'on sait que la fondation de l'Eglise Catholique repose sur un calembour. Dans ses formes les plus élémentaires, la poésie énonce naturellement des images qu'elle ordonne sur un rythme particulier, qui n'est pas celui du simple langage utilitaire. Le rythme, que l'on pourrait définir comme en musique, du moins provisoirement, le retour à intervalles égaux d'un temps fort, procède d'une nécessité physiologique de trancher sur l'uniformité de la durée par une affirmation personnelle, dont la respiration, la marche ou la course des animaux, peuvent à l'origine donner une idée confuse. Le pas de

l'homme est ïambique, le galop du cheval anapestique. Le temps fort est comme une conquête, il exprime une volonté d'ordonner, de soumettre le déroulement des temps faibles — aspiration, expiration. Ordonner la parole sur un rythme, c'est lui conférer plus d'autorité, plus de poids, plus d'efficacité. On sait que la formule magique est toujours fortement rythmée, et que le nombre y est aussi important que le vocabulaire. Elle préfère l'impair, comme Verlaine, car le nombre premier, qui n'est divisible que par l'unité, a des vertus étranges, révérées depuis les temps les plus reculés. La poésie française, par contre, a préféré en général la partie syllabique et la discipline d'un rythme égal, soit pour la joie que procure le retour prévu du dessin rythmique, soit par un inconscient souci de perfection, soit encore pour des raisons qui tiennent à la langue elle-même, effacement des toniques, importance des finales et des muettes, facilité aussi de trouver des rimes. Le vers sait se contenter de la monotonie, au contraire de l'anglais dans lequel le mode syllabique et le mode accentuel ne parviennent que très artificiellement à coïncider. Ce qui rend peut-être la poésie française plus facile et plus difficile que tout autre, plus difficilement expressive en tout cas, puisqu'elle doit davantage compter sur les ressources créatrices de l'imagination. Ceci nous conduit enfin à la question des images.

Abordant ce chapitre, M. Rolland de Renéville cède comme à une espèce d'ivresse intellectuelle qui le prédispose à des envolées, je n'ose pas dire lyriques, qui nous transportent dans les domaines éthérés de l'abstraction, de la pure abstraction. Je me tire avec peine de la définition suivante : « *L'image...* (est)... *le produit du verbe usité dans sa véritable acception, et soutenu par l'emploi d'un nombre exactement attaché à son être,* (et) *constitue sans doute le cosmos de l'homme.* » A travers ce brouillard de pureté, je crois comprendre que l'image, sustance de la poésie, soutenue par un rythme qui doit épouser exactement ses contours, est un monde que l'homme crée et ordonne à sa fantaisie. Invinciblement, je cherche des exemples simples pour retrouver la clarté indispensable à l'analyse d'où doit procéder toute définition. Si je dis : « Achille s'avance comme un lion », je crée une image. Je reconnais entre

Achille et le lion, d'abords dissociés, des qualités apparentes, similaires, allure, port de la tête, façon de se lancer sur un ennemi redoutable, etc... et pour mieux posséder Achille, pour le montrer sous un aspect plus frappant, je lui accorde les qualités du lion. Je peux même aller plus loin, et ne parler que du lion, tout en désignant Achille : Ce lion s'avance... et voici la métaphore, qui est l'image pure, privée de son point de comparaison. Dans l'un et l'autre cas, évidemment, je ne me contente pas de désigner Achille, je crée un Achille nouveau. Je répète sur le plan verbal, et d'une façon fragmentaire, le geste divin de la création. Est-ce de cela qu'il s'agit ? Je peux aller encore plus loin : je peux, toutes les fois que je pense au courage, dire indifféremment Achille ou lion, et voici que je me suis élevé au symbole, en passant par l'allégorie. Ce sont là opérations courantes de l'imagination du poète — encore que peut-être il ne faille pas se servir du mot imagination, mot décrié (je crois bien que M. Rolland de Renéville use rarement de ce terme, si jamais), mais n'est-ce pas, à l'état élémentaire, la faculté de trouver des images ? Je préfère donc demeurer sur le plan critique et dire que l'image est la révélation de rapports plus ou moins apparents entre deux objets. Cette révélation, pour passer de l'esprit qui la reçoit au langage qui l'exprime, ne nécessite pas de dons spéciaux d'expression. Le miracle, c'est de créer le rapprochement, c'est de discerner des ressemblances là où le vulgaire ne voit que des oppositions, ou même, et le plus souvent, rien du tout. Les lignes de Pierre Reverdy, citées en fin de chapitre, posent le problème sur son véritable terrain. « L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte — plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique. » Ce qui est en question ici, ce n'est plus l'image, mais sa qualité. Peut-être, ce qui caractérise le mieux la poésie classique, c'est sa peur de l'image. C'est le souci de ne pas heurter, de ne pas choquer, en présentant des rapports nouveaux, étranges, trop imprévus, entre des objets qui n'en comportent point de prime abord. De ne pas faire anti-poétique, en prenant

les objets par leurs *petit* côtés, car on aime trop le grand, le noble, et ce qu'on appelle le naturel. Le poète n'est pas alors un explorateur, mais un jardinier, qui cultive des fleurs connues, et veut les amener à leur plus belle floraison. Il marie les couleurs comme le musicien des accords parfaits.

Vers le même temps, en Angleterre, une foule de poètes se livre à des recherches d'un ordre tout différent. Ils ne craignent point de passer pour audacieux, singuliers et bizarres. Ils font la chasse aux images inattendues, et délibérément choisissent, entre les rapports qui leur sont offerts, les plus lointains et les plus surprenants. Leur époque est une époque de transition. La science expérimentale, à base analytique, succède au principe d'autorité; mais il traine encore dans les esprits des lambeaux de la pensée moyen-âgeuse que la Renaissance n'a pas entièrement dissipés. Science et magie peuvent encore se confondre et aller de pair. Comme romantisme et civilisation industrielle à notre époque. De même que le romantisme d'un Paul Morand capte ses images dans un univers de métal poli, ainsi parfois les métaphysiques anglais parlent du cœur en le déguisant en compas. Ils ne cherchent ni la suavité des diphtongues, ni la félicité des rythmes, mais leur ardeur les égare à la poursuite d'une étonnante nouveauté. Je devrais dire plutôt leur ardente raison, car tout est conscient chez eux, tout est le résultat de cette extrême attention qui est, nous l'avons vu, une des formes de l'inspiration. Un siècle et demi plus tard, les tenants de la raison n'en sont pas encore revenus. Il est curieux de voir le Dr Samuel Johnson user, pour les dénigrer, des mêmes termes qu'emploie Pierre Reverdy à la louange des chasseurs d'images. Johnson veut définir cette faculté créatrice qui n'est ni l'imagination ni l'esprit, mais une combinaison des deux que les Anglais appellent *wit*. Sans quitter le « naturel », le poète, grâce à cette faculté, découvre du nouveau, mais un nouveau qui ne surprend pas, parce que l'esprit, tout aussitôt, le reconnaît pour juste. Les métaphysiques, dit Johnson, se sont rarement élevées à cette perfection. Car, « si leurs pensées sont souvent nouvelles, elles sont rarement naturelles; elles ne sont pas évidentes, pas plus qu'elles ne sont justes... » — et, définissant cet intraduisible « wit » en ces termes :

« ...une combinaison d'images dissemblables, ou la découverte de ressemblances occultes dans des objets apparemment différents », il poursuit à propos de ces poètes : « Ils accouplent sous le même joug les idées les plus hétérogènes par la violence ; ils pillent la nature et l'art pour y trouver des exemples, des comparaisons, des allusions ; leur science nous instruit, et leur subtilité nous surprend... » Et un peu plus loin : « Leurs efforts furent toujours analytiques ; ils ont brisé en miettes toutes les images... » N'étaient l'époque et le style du grave Johnson, on serait tenté d'ajouter: « Ils ont voulu dévoiler tous les mystères : mystères religieux ou naturels, mort, naissance, avenir, passé, cosmogonie, néant... être maîtres en fantasmagories ! »

Mais non ! — il serait absurde de vouloir faire passer les métaphysiques anglais pour des précurseurs de Rimbaud. Ils n'avaient ni sa frénésie, ni ses ambitions, ni, bien sûr, sa féroce conscience poétique. La profonde clairvoyance de Donne ne prend pas la poésie pour objet, mais s'exerce seulement sur la matière de son poème. Ses deux admirables sonnets sur la Mort (*Death, be not proud...*) — (*At the round earth imagin'd corners...*) atteignent les limites où peut plonger la lucidité religieuse, résultat de la méditation plus que de la crise prophétique, mais tout se passe modestement, avec humilité dans cet orgueil visionnaire. C'est que ces poètes se contentaient d'être des poètes au sens où on pouvait l'entendre avant nos fougueux chevaliers-errants de l'absolu, à savoir, des artistes du langage qui cherchent une expression originale, adéquate aux mouvements subtils ou passionnés de leurs âmes en travail. Ils avaient un instrument à leur disposition : la langue anglaise de ce temps, riche de tout ce que son vocabulaire, sa syntaxe et ses résonances musicales pouvaient leur offrir, et il s'agissait pour eux de tirer le meilleur profit des possibilités expressives de cette langue. Il s'agissait pour eux de mettre ce souple et malléable instrument au service du jeu varié de leurs efforts pour débrouiller le fil d'un complexe univers de sensations, d'idées et de sentiments, et de construire ainsi avec des mots, porteurs de concepts et d'images, et gros d'un certain volume sonore, une œuvre d'art qui leur parût épuiser, dans l'instant et pour l'éternité, leurs possibilités d'expression.

C'est pourquoi je répugne à prendre à l'égard de ces poètes dits « métaphysiques », comme à l'égard de tous autres, l'attitude mentale d'un métaphysicien. La conscience poétique de Donne, comme celle de Shakespeare, n'a pas voulu s'exprimer autrement que par le langage poétique. Conscience ou inconscience, peu importe. Ce qui est sûr, c'est que jamais l'instrument d'expression n'a été utilisé avec autant de puissance et de perfection. Il faudra à la poésie anglaise près de trois siècles pour retrouver cette vigoureuse et hallucinante beauté. Je vous le demande alors, où est le problème important qu'il convient d'élucider ? Pendant plus de deux cents ans en Angleterre, personne n'a osé — ou n'a pu — exploiter ces merveilleuses ressources que la langue portait en soi.

Tenter d'expliquer ce phénomène historique nous rapprochera, me semble-t-il, de la réponse que nous cherchons. Enumérer les explications accessoires serait fastidieux — il est beaucoup de causes extérieures et sans autre intérêt qu'anecdotique. Je veux mettre l'accent sur cette constatation-ci seulement. Si le secret est perdu, c'est que l'on passe à côté du but ; si l'on n'ouvre plus la porte, ce n'est pas que la clé se soit rouillée, mais qu'elle fourrage à côté de la serrure. *D'une part,* on veut mettre le langage poétique au service d'autre chose que ce qu'il est fait pour servir. On le force à exprimer des concepts ou à énoncer des faits, et on lui demande de s'y employer avec un zèle louable ailleurs, et le souci d'une perfection étrangère à son caractère. Polémique, philosophie, apologétique, satire, et même critique et politique, voici quelques-uns des tyrans. Cela n'empêcherait pas Dryden d'être un grand poète cependant, si toutefois on pouvait atteindre à la poésie en déguisant sa hargne sous la pureté du masque verbal. *D'autre part,* danger tout aussi mortel, plus mortel encore s'il peut y avoir des degrés dans la mort, on ne conserve de l'héritage élisabéthain que la joie et l'envie de ses richesses musicales. Ici, Shakespeare a sa part de responsabilité, et les sonnettistes aussi, puis Milton après eux. Le mal qu'a pu faire un vers tel que: « *How sweet the moonlight sleeps upon this bank* » se propage tout au long du XIX^{e} siècle, en passant par Keats, qui engendre Tennyson, qui engendre Swinburne, qui engendre Shaughnessy, qui engendre je ne

sais plus qui, avec les imagistes et tous les petits cousins de ce côté-ci de la Manche, les symbolistes sans symboles, occupés au jeu des allitérations et des harmonies vocaliques. On a cru, ou feint de croire, que la poésie se confondait avec la musique — et le mot musique lui-même n'était qu'une vague analogie, le plus souvent vide de sens. Mais la réussite « musicale » exerçait une terrible séduction, et l'on est passé d'une poésie didactique à une poésie de rêve sans substance et sans nerfs, dont le seul aboutissement ne pouvait être qu'une espèce d'escroquerie spirituelle, mi-inconsciente, mi-voilée.

On fausse ainsi radicalement la conception de la poésie pour d'innombrables lecteurs, et par un double mouvement d'interaction, voici les poètes entraînés dans l'orbite de l'erreur toujours plus avant, à mesure qu'ils donnent eux-mêmes l'impulsion à la sphère poétique, monde mort qui ne vit plus que de reflets. Pour ces poètes, pour les lecteurs qu'ils enchantent, les « métaphysiques », déjà tancés par Samuel Johnson, vont dormir au buffet des « vieilles vieilleries ». Le succès prodigieux de l'*Omar Kahyam* de Fitzgerald en plein XIXe siècle, ne surprend personne dès lors, puisque voici une philosophie apparemment profonde, chargée de toutes les séductions enchanteresses d'une musicalité qui savamment crée l'illusion et l'entretient. Ainsi pareillement s'explique la prudence attristée de feu le poète lauréat Robert Bridges envers les poèmes de son ami, Gérard Manley Hopkins, qu'il garde pendant trente ans par devers lui, sans les publier. On sait bien maintenant que Hopkins, rompant avec cette suavité didactique, a tenté avec ardeur et persévérance de restituer à la langue anglaise toutes ses ressources d'expression poétique, inutilisées depuis si longtemps. Il a fallu la vaste révision des valeurs qui se poursuit depuis un quart de siècle en Angleterre, aussi vigoureusement que chez nous, pour briser les fausses idoles et retrouver une lucidité salutaire. La conscience critique a redécouvert ce faisant la vertu du langage des vrais poètes, et, parallèlement, la conscience poétique de ce temps s'en est, à son tour, imprégnée.

Ce développement, si schématique et discursif qu'il puisse paraître, n'aura pas été inutile, si j'ai réussi à

mettre l'accent sur l'aspect essentiel du problème poétique. Je répète ici ce que j'ai dit au début de cet essai : je ne me satisfais pas des solutions psychologiques ou métaphysiques, car elles ne me paraissent pas poser le problème sur son véritable terrain. Je veux me placer en face d'un poème l'esprit libre de tentations et de méfiances. Je veux savoir ce qu'il m'apporte, et pourquoi il me l'apporte. Je veux pouvoir être assuré que j'ai raison ou tort de louer ou de condamner. Je veux savoir au nom de quoi je loue ou je condamne. Il ne s'agit pas de mes préférences personnelles, instinctives ou sophistiquées. Je veux réduire au minimum mes chances d'erreur, je cherche la lumière et j'aspire à m'évader de la confusion. Voilà pourquoi je parle de conscience critique, et le rôle que je lui attribue c'est de me donner cette lumière hors laquelle il n'est que ténèbres veloutées.

Je voudrais donc que les théoriciens de la poésie s'attaquassent résolument au problème du langage poétique, considéré comme une technique d'expression, dont les éléments, sinon les lois, restent encore si mal définis. Je n'ai point de goût pour les statistiques, énumérations, comparaisons, classifications, parallèles, qui encombrent si souvent, dans les ouvrages des gens du métier, les tentatives d'explication du « style ». Il est rare qu'une synthèse vraiment édifiante vienne rassembler ces éléments discontinus, et je n'ai rien appris lorsque je sais que Delille a décrit cinquante soleils couchants, ou que Racine s'est si souvent servi du mot « flamme ». Le langage poétique possède son vocabulaire spécial (dans quelle mesure bienfaisant, ou malfaisant ?) ; sa syntaxe propre (fonction dynamique des mots qui les fait agir les uns sur les autres) ; ses rythmes, sa musicalité, ses résonances (simples éléments de sorcellerie adaptés à l'intention du poète) ; ses apprêts extérieurs (prosodie) ; ses figures (images, métaphores, etc...) — mais surtout sa mission, plus particulière et plus secrète, qui est d'exprimer des rapports nouveaux et inattendus, non plus seulement entre les mots, mais entre les données objectives du réel et la conscience humaine qui les perçoit. Et de les exprimer sous une forme unique, irréfutable, dont on ne puisse dire qu'elle a déjà été entendue.

On peut ici utilement rappeler que le langage poé-

tique est un instrument à la fois de connaissance et de création, alors que la prose paraît être surtout un instrument de définition et d'exposition du connu. Celle-ci est spécifiquement utilitaire ; celui-là spécifiquement gratuit. L'une n'invente pas ; l'autre domine le réel, l'arrange à sa fantaisie, crée un univers spirituel nouveau suivant les lois propres de l'esprit créateur. Quand la prose rencontre le langage poétique sur son chemin, elle en est surprise et comme embarrassée ; elle a peur qu'on la prenne en flagrant délit de tromperie ou de trahison. Elle aime cheminer lentement, procéder par investigations explicatives, déductions logiques, prudentes liaisons. Le langage poétique, lui, est fulgurant, si l'on peut encore se servir de cet adjectif usé aux commentaires de Rimbaud. Sous sa forme réduite, tendue, dense, volontairement assujettie aux nécessités rythmiques et à la tyrannie du vers, ou au contraire délié de toute contrainte, il vise à être un raccourci, un point d'équilibre, un pont, pour ainsi parler, entre deux domaines, ou deux états, que la prose ne réunirait qu'après une dilatoire marche sinueuse. La poésie opère par sauts brusques, par synthèse sous l'effet d'une étincelle ; c'est le triomphe du discontinu, le moment où l'esprit utilise dans un éclair toute son expérience passée adaptable immédiatement à la transmutation qu'il a en vue. Elle est une cristallisation des richesses éparses de l'esprit, présentée à l'état achevé, laissant à peine percevoir le travail de la fixation. Toute poésie contient donc une somme variable d'implicite, à des degrés divers de profondeur ou de ténèbres, allant de l'ambiguïté simple à l'hermétisme ésotérique, qu'il est réservé au lecteur de sentir, de comprendre ou d'ignorer, suivant son intelligence, l'état de sa sensibilité, l'étendue de sa culture et l'ardeur de sa curiosité. Il est dans la nature même de l'esprit poétique de ne laisser subsister que la synthèse définitive, celle qui, une fois réussie, ne laisse à personne d'autre la chance de la réussir de la même façon.

C'est dans ce sens, et ce sens-là seulement, que l'on peut parler de création.

Soumettre le langage poétique à une analyse qualitative, tel me semble, avant toute chose, devoir être la tâche du critique. Je sais bien qu'on n'atteindra

jamais sa réduction absolue. La technique du langage poétique, comme celles du peintre, du sculpteur ou du musicien, n'est pas soumise à des lois ayant caractère d'universalité. La qualité d'une couleur se détermine autant dans l'œil de l'artiste que par la composition chimique de la pâte et sa juxtaposition sur le tableau. Essayer d'analyser les bleus de Vinci ou les roses pâles de Boticelli, c'est atteindre la limite extrême où l'esprit n'a plus d'autre fonction que de prendre un bain rafraichissant. De même, chez les poètes, certains rythmes, certaines lignes mélodiques, certains rapprochements saisissants, toute appréhension intellectuelle exclue. Mais dans la création poétique, la technique du langage joue un rôle plus perceptible que chez les peintres les composantes chimiques d'une vibration lumineuse, plus que chez les musiciens eux-mêmes peut-être (encore que cela soit discutable pour la musique moderne, et ne dit-on pas que la musique chinoise utilise les huitièmes de ton ?) le caractère purement physique des harmonies ou des dissonances. Aussi bien, le problème a sa face linguistique, ce que tout traducteur de poèmes sait fort bien.

Elucider les secrets de l'inspiration, définir par rapport à d'autres explorateurs d'univers interdits les jeux tumultueux ou sereins d'une âme exceptionnelle cherchant sa réalisation par le verbe, être assuré que le poète est chargé par ses dons divins d'une mission que lui seul peut remplir, mission essentielle à l'esprit humain : je tombe d'accord. Mais je n'oublie pas que l'analyse psychologique du moment-inspiration me laisse interdit devant l'œuvre qui en émane. Je constate enfin que les à-peu-près métaphysiques, tout embués dans le flou d'affirmations qui n'ont de péremptoire que le ton, me laissent tout aussi embarrassé. J'estime que le critique doit renoncer à des ambitions démesurées, et, se mettant face à face avec l'œuvre, doit s'appliquer résolument à poser les bases d'une méthode nouvelle d'investigation dans le mystère de la poésie. C'est, je crois, la seule attitude valable désormais, car nous avons atteint la limite où les théoriciens pourront épiloguer à perte de journée devant le gouffre insondable d'un infini décevant.

Henri FLUCHÈRE.

Chroniques

L'APPEL DE LA PENSEE GRECQUE

Qu'est-ce que la philosophie ? D'aucuns prétendent qu'elle doit être toujours l'expression de la position consciente de chacun dans l'existence, et qu'ainsi il doit y avoir autant de philosophies que de philosophes, voire même que d'hommes, chaque être raisonnable portant en soi-même sa formule, et les philosophes se bornant à prendre une conscience plus claire et plus technique de ce que chacun possède implicitement. Et pourtant chaque système apparaît à son auteur comme applicable à tous, le seul vrai, le seul juste. Y faut-il voir, avec Karl Jaspers, une sorte de faillite, d'impossibilité pour la philosophie de jouer le rôle d'une science véritable ? A quoi servirait alors son histoire ? Si le devoir de chaque philosophe consiste uniquement à prendre conscience d'un « soi » jalousement défendu contre toute adultération, n'y aura-t-il pas danger à multiplier des contacts pouvant compromettre l'exclusivité recherchée ? Jamais peut-être l'utilité de la philosophie historique ne fut aussi mise à l'épreuve que par les positions existentielles.

Pour sa part, M. Emile Bréhier, historien de la philosophie à la Sorbonne, n'accepte pas cette faillite, et il a bien voulu, dans la substantielle conférence qu'il fit au premier Congrès national de philosophie tenu à Marseille en Avril 1938, rechercher pour ses auditeurs la justification de la science qu'il enseigne. Il remarque, en premier lieu, qu'on ne fait rien avec rien, et que la philosophie la plus étroitement personnelle ne peut, si elle veut être communicable, se passer d'outils, d'instruments de travail ou d'expression. Ces instruments plus ou moins formels ne seraient-ils pas, dans leur commun et indispensable usage, le meilleur et plus clair bénéfice du constant effort des générations ? Ce serait un capital, lentement accru, qui aurait sa valeur. Mais il aperçoit tout de suite la difficulté de préciser ces moyens de connaître ou d'exprimer qui, somme toute, à travers les interprétations de ceux qui les utilisent, demeurent

personnels eux aussi. Il y a ensuite, à côté, des textes historiques et à leur suite, leurs commentaires par les historiens qui se font leurs interprètes; mais pour peu que l'historien s'évade du texte proprement dit, sa meilleur volonté d'objectivité ne saurait l'empêcher d'attirer à lui la pensée qu'il analyse en la faisant passer par le prisme de son optique propre. Il est arrivé que des commentateurs ont fait ainsi, avec la pensée des autres, une manière de propagande personnelle, sans plus se soucier jamais du texte original. Ce n'est donc pas par les commentaires que l'histoire de la philosophie pourrait prendre figure de science. Il resterait alors que l'historien demeure fidèle à sa mission d'objectivité en collationnant, en quelque sorte, les antécédents d'une pensée, les circonstances extérieures qui l'ont fait naître et se développer sans tenir aucunement compte de ses répercussions sur lui-même ou sur d'autres. Ce serait ainsi une science exsangue, sans conséquences théoriques ni pratiques, strictement arrêtée dans le temps et circonscrite dans ses éléments. Mais peut-on s'en contenter? Une philosophie ne dépend pas seulement de conditions extérieures et dénombrables; elle est fondée surtout sur un coefficient qualitatif qui fait que le même philosophe, placé dans d'autres circonstances, leur aurait appliqué la même qualité de pensée inaliénable. Or, selon M. Bréhier, c'est cet élément de qualité qui doit relier la philosophie proprement dite à son histoire en retentissant à travers les espaces et les âges et en provoquant, chez les descendants. des prises de conscience de tendances endormies. Il y aurait mieux encore; chaque époque manifeste une courbe d'ensemble de pensée philosophique qui, elle aussi, à côté de ses conditions extrinsèques de naissance et de développement, possède un guid proprium capable d'éveiller dans les générations postérieures, une suite d'appels nostalgiques vers des positions anciennes et provisoirement délaissées.

C'est à ces considérations que je pensais en lisant, avec une curiosité passionnée *La Philosophie grecque* (Paris Payot 1938) de M. Charles Werner, titulaire bien connu de la chaire de philosophie de l'Université de Genève, qui avait pris part lui-même au récent congrès philosophique de Marseille. L'auteur, en historien érudit et sagace, y fait la part des sources et du dynamisme propre à chaque système, et s'élevant à une vue d'ensemble de l'époque dont il rend compte, y aperçoit des acquisitions aujourd'hui abandonnées sinon reniées, quoique présentant une valeur permanente. En bloc, M. Werner envisage l'ensemble de la philosophie grecque comme dominé par l'acceptation, formelle ou implicite, de l'existence des causes finales. C'est pour aller vers elles et obéir à leurs lois non écrites que Socrate pratiquait

la sagesse et la recommandait à ses disciples en les orientant vers la connaissance de soi, de leur âme « comme parente de l'intelligence qui régit toutes choses ». L'élan vers l'Idée, représentative de la cause finale, fut si vigoureux chez Platon, qu'il l'avait presque détachée des choses elles-mêmes, en perdant exagérément de vue le monde sensible, si bien que sa dernière pensée, exprimée dans les « Lois », avait été celle de « l'intelligence, reine du ciel et de la terre, qui produit l'ordre du monde. » Il avait fallu l'intervention d'Aristote pour « faire descendre l'Idée du ciel sur la terre » et la concevoir, sous le signe de la Forme, comme le principe interne qui « donne aux êtres le mouvement et la vie ». Toutefois l'envolée platonicienne n'avait pas été sans provoquer une réaction en faveur des droits de la matière, et si l'école stoïcienne devait donner à sa philosophie de la nature un principe tel que le feu en faisant de celui-ci non seulement la raison universelle, lien de tous les êtres, mais aussi « la Providence qui veille au salut et à la conservation de tous les êtres et qui fait de l'univers une admirable œuvre d'art », Epicure proposait une conception purement mécaniste de l'univers, l'ordre du monde, selon lui, résultant « de la rencontre des atomes essayant au hasard toutes les combinaisons possibles » Ce fut Plotin qui, en couronnant l'effort de la philosophie hellénique sut rassembler en une forte et totale synthèse l'ensemble des vérités dispersées dans l'enseignement de ses prédécesseurs, mais pour aller lui-même au-delà de l'intelligence, jusqu'à la parfaite Unité, source de toute réalité. Aussi M. Werner n'hésite-t-il pas à affirmer que « la philosophie grecque, à travers le cours entier de son histoire, a mis en lumière l'idée, qui est l'idée philosophique par excellence, de la réalité souveraine de la perfection et de son universelle efficacité. »

Or, si nous retombons du ciel de la pensée grecque sur la terre de la pensée moderne, qu'y voyons-nous ? le renversement cartésien qui, pour mettre la nature au service de l'homme par l'armature mathématique de sa pensée, allait faire de l'homme, en effet, le maître progressif des choses, mais sans autre but ou régulateur que lui-même, avec ses désirs et ses partis-pris; car on peut bien attribuer bénévolement à la raison une valeur universelle, mais étant logée comme elle l'est dans notre enveloppe d'êtres relatifs, elle ne saurait se détacher totalement de tout l'irrationnel que nous portons en nous, à côté d'elle, et qui, sans cesse, fait plus ou moins victorieusement pression sur elle. Récemment encore, un penseur français, M. André Lalande, dans sa thèse remaniée sous le titre « Les Illusions évolutionnistes », tentait un magnifique effort pour dégager l'homme du

déterminisme par l'« involution », produit efficace de l'intervention rationnelle sur l'« évolution » ambiante et s'opposant perpétuellement à son déroulement fatal. Concurremment, Emile Durkheim ne proposait-il pas une réalité sociale supérieure, selon lui, aux réalités individuelles et leur permettant, en faisant appel à elle, de combattre leur relativisme stérile et parfois destructeur ? Mais ni l'un ni l'autre n'ont pu donner à l'immense requête portée par l'homme une destination qui fût à sa mesure parce qu'elle dépassait de beaucoup l'étroit plafond d'une raison livrée à ses seules ressources même socialisées.

Et M. Werner a beau jeu d'interroger la série des penseurs modernes depuis Descartes et sa conception mécaniste de l'univers, Leibniz et son « harmonie préétablie » exclusive de perfectionnement, Spinoza et son dualisme de l'étendue et de la pensée incommunicables dans le sein d'un absolu divisé sans espoir d'unité substantielle, Kant et son opposition fondamentale de la raison pure et de la raison pratique, jusqu'à M. Bergson lui-même qui, après avoir revendiqué courageusement les droits méconnus de la métaphysique, a cru devoir s'arrêter à une « évolution créatrice » aux effets imprévisibles sans lui donner expressément pour but la perfection. Serait-il donc vrai qu'à part Maine de Biran et sa descendance philosophique, vox clamans in deserto, le finalisme aurait disparu du champ de vision des philosophes, le finalisme, fondement de toute morale et seule explication possible de l'union de l'âme et du corps et de leur interaction ?

Et pourtant l'apparition du christianisme, après l'achèvement de la pensée grecque, avait pu apparaitre comme un au-delà de parennité pour ses plus hautes conquêtes. Mais il advint que la théologie, après un long et pénible essai d'association avec la philosophie pendant le moyen-âge, prit vis-à-vis d'elle figure d'adversaire du fait de ses intransigeances dogmatiques. D'où pluralisme encore sur le terrain même où l'admission officielle des causes finales aurait dû unir au lieu de diviser, solidariser au lieu de dissocier par la vertu du but de perfection unanimement recherché. C'est ainsi que continuent à se heurter dans leurs applications les plus solides conquêtes de la science, faute d'une destinée supérieure qui puisse départager leur usage en les dominant. Que peut-on attendre, en effet, d'une morale purement scientifique qui, systématiquement, ne dépasserait pas le niveau des conflits qu'elle aurait à résoudre ? C'est tout le problème moral qui est ici en jeu. L'observation la plus réaliste nous amène à constater l'existence, en chaque être raisonnable, d'un idéal moral particulier. Or chacun, à sa façon, voit le

bien, l'aime et souvent fait le pire. Quelle force déterminante pourrait obliger l'être moral à réaliser son propre idéal si aucune réalité supérieure admise par lui ne l'y attire, et s'il se borne à y voir une projection abstraite de lui-même ? Sans compter que l'idéal moral est en chacun fonction de l'activité et risque de se ravaler jusqu'à disparaitre si aucune réalisation ne le vivifie jamais, si bien que la crise des causes finales signalée par M. Werner doit avoir pour aboutissement une crise de l'idéal moral lui-même, sans espoir de retour.

Pour parer à ce danger, que faire ? Développer la vie religieuse sous toutes ses formes ? Se borner à cela serait laisser sans remède toutes les rivalités d'interprétation qui absorbent trop souvent la plus grande part de l'initiative des divers cultes et qui, elles aussi, requièrent sans cesse un arbitrage supérieur. La seule solution serait le retour commun à la perfection dominatrice par un accord que seule la philosophie peut procurer et qui, quelles que soient leurs positions dogmatiques, ou antidogmatiques, demeure chez tous les hommes pris individuellement ou dans leurs groupements idéologiques, le meilleur d'eux-mêmes.

Si MM. Bréhier et Werner ont raison, il n'est pas de meilleure méthode à employer, pour provoquer ce retour, que l'approfondissement de la philosophie grecque. C'est là une expérience que l'on peut tenter sans craindre de fausser la pensée moderne, car l'effet escompté sera automatique ou ne sera pas. Est-il vrai, d'une part, que le principe des causes finales, qui parait sous-tendre la pensée des principaux philosophes de la Grèce antique, ne soit pas seulement le résultat d'habitudes antérieures ou de circonstances contraïgnantes, mais soit surtout l'expression chez chacun d'eux, d'un besoin authentique de leur âme ? Faut il admettre, par ailleurs, que ce principe de plus en plus absent des philosophies modernes en a été expulsé seulement par des nécessités purement occasionnelles et provisoires de la vie de l'esprit ? Si ces deux points sont accordés, on peut espérer avec confiance, de la diffusion de la pensée grecque, un gage de résurrection du finalisme dans les manifestations de la pensée moderne et, comme conséquence, une promesse d'arbitrage de nos conflits toujours renaissants, de nos luttes menaçantes pour notre avenir.

C'est pour toutes ces raisons qu'un livre comme *La Philosophie grecque* vient à son heure parce qu'il apporte une direction. Puisse-t-il nous communiquer l'étincelle qui, au milieu du tumulte, ranimera la flamme de la commune espérance.

Henri URTIN.

LE PARADOXE DE « L'ESPOIR »

Il y a des œuvres littéraires dont la teneur intime se voit avec beaucoup plus d'évidence à partir du moment où elles quittent le plan de l'actualité immédiate, après qu'ont eu lieu les principales réactions appelées par les questions et les images qu'elles agitent. Ainsi en est-il des livres de Malraux. Il y a quelques mois paraissait « l'Espoir ». L'admiration des critiques fut unanime et justifiée. Ceux de droite, décidément gênés de trouver chez l'ennemi-voyou une présence aussi incontestablement grande, s'employèrent naïvement à réduire la portée de cette rencontre entre une tendance et un écrivain, à la présenter comme le fait d'un hasard, presque d'un malentendu. Ceux de gauche saluèrent volontiers comme une chose nouvelle l'adhésion de Malraux à une sorte de sens commun affectif, que pourtant ses œuvres précédentes n'excluaient en aucune façon. Son lyrisme ne détermina par lui-même aucune réserve. Cependant, nombre de lecteurs, participant d'ailleurs à l'émotion impliquée par l'objet du livre, passionnés par le reportage dramatique et ardent qu'il constitue, séduits chemin faisant par les opérations intellectuelles agiles et souples de l'auteur, et sensibles à son éloquence hugolienne, se sont découverts une froideur inhabituelle, devant l'évocation, à certains intervalles, des grands thèmes connus comme ceux de Malraux : la fraternité virile, la mort, etc... Pour la première fois, l'auteur de la « Condition Humaine » semblait se battre un peu les flancs. Ses grands motifs étaient encore exécutés, presque dépêchés par les instruments, mais sans qu'on entendît les mêmes sonorités amples et profondes que précédemment, sans que se produisît aussi spontanément et aussi généreusement l'effusion de sa musique. Assurément, il n'est jamais simple de savoir qu'elle est au juste la génèse objective de telles impressions. Un art aussi attaché au pathétique humain peut toujours en venir à rencontrer quelque humeur critique, sans que ses moyens et son inspiration aient forcément beaucoup changé. Il faut tenir compte aussi des conditions vitales dans lesquelles a dû être écrit « l'Espoir ». Mais précisément ce dernier point même a des considérations et a des hypothèses qui ne sont peut-être pas dépourvues de vraisemblance.

De tous les romans de Malraux, « l'Espoir » est, sauf erreur, celui où l'action évoquée a reçu la participation la plus intime, la plus directe et la plus personnelle de l'auteur. La richesse

et la grandeur psychologiques de la lutte espagnole (1), dont tout ce que nous avons pu en apprendre par ailleurs nous atteste l'authenticité, ont été effectivement rencontrées par lui, puis explicitement décrites. On peut donc s'étonner de l'espèce de détachement avec lequel, souvent, il semble faire le rappel de ce qui jusqu'alors avait provoqué son frémissement le plus particulier. On peut trouver surprenante cette faille, cette discontinuité entre une expérience toute chaude, portant sur des faits contenant très réellement certaines valeurs, et une méditation de ces valeurs elles-mêmes beaucoup plus fraîche qu'auparavant, prenant presque, par endroits, le caractère automatique d'une récitation de prière.

A vrai dire, un tel étonnement n'accompagnerait qu'une compréhension incomplète. Un des personnages de « l'Espoir » dit de la mort, dont la menace immédiate est devenue, dans son existence de combattant, un cas très fréquent : « elle a perdu pour moi... toute réalité métaphysique, si vous voulez ». S'il est vrai que, par un phénomène comparable, les objets de hantise de Malraux ont, jusqu'à un certain point, perdu leur « réalité métaphysique », « l'Espoir » montre avec abondance les occasions de ce changement. L'importance de l'action, la succession rapide d'épisodes aventureux et fulgurants, une camaraderie masculine qui n'est pas tout à fait la « fraternité virile », si elle peut la nourrir, toute la technique enfin — peut-être surtout — des batailles, cela est venu dilater, chez Malraux, les parties plus distraites et plus souples de l'esprit. Cette guerre si profondément significative pour lui, qu'en effet il eût complètement séparé sa personne de son œuvre préalable en s'abstenant d'y participer, l'a d'abord presque détendu.

Une erreur, qui serait déplorable, doit être prévenue : la légèreté avec laquelle il est ici parlé de la guerre est naturellement plus apparente que véritable. Ni l'appel à la vie physique, ni les camaraderies de combattants, ni les bonnes humeurs héroïques, toutes ces choses si précieuses aux fabricants de poncifs guerriers, ne compensent le martyre à faire et à subir la guerre est un terrible échec de l'homme. La guerre est un malheur pour l'espèce, ne serait-ce que par la morale militaire qu'elle lui impose. Mais cela n'empêche personne de prendre un vif intérêt à telles considérations sur les avantages et les inconvénients comparés des tanks légers et des tanks lourds, sur les rapports entre l'aviation de chasse et l'aviation de bombardement. S'il est vrai que l'habitude de la guerre a dans la psy-

(1) Dans ses manifestations non-policières.

chologie des sources durables, leur forme moderne est sans doute dans le goût de l'aventure technique, goût infiniment répandu, où plus d'un s'apprête à oublier son attitude personnelle à l'endroit de la fatalité.

La signification de ces faits, tel est un des problèmes que « l'Espoir » en arrive à poser. Il en pose aussi un autre, non plus moral mais littéraire, celui des bonnes distances. Peu de personnes ont encore à apprendre que le degré d'éloignement d'une chose en influence l'aspect, et surtout dresse ou résorbe des valeurs différentes. Vue non plus de près mais de haut, la mer, par exemple, contemplée des falaises abruptes de Normandie, est plate, laiteuse et immobile. La Méditerranée elle-même, au bas des plus élevées parmi les montagnes qui l'encerclent étroitement, prend quelque chose de gris, de vaporeux, d'étrange et de désenchanté. A peine a-t-on, très imperceptiblement, commencé de franchir l'atmosphère terrestre, ce qui était l'image de l'évidence pure et de la liberté, devient, en effet, une partie de la figure vague, sans chaleur, et propice à des visions d'effroi, d'une planète entre les autres portée par un ciel interminable. Ainsi des détails et des lois physiques agissent de telle façon que la séparation incomplète ou la présence immédiate donnent deux séries différentes de qualités à un même objet.

Il en est dans le temps comme dans l'étendue. La remarque par laquelle débute cette note évoque une difficulté fort connue, celle de la mise au point romanesque, de la meilleure position du romancier vis-à-vis de son expérience. Difficulté technique, mais qui, comme il arrive souvent, se rattache à la vie même de l'esprit. En ce qui concerne le contenu du livre de Malraux, on ne peut guère se contenter de conclure : « quand on est dedans on n'y pense plus », contrairement aux cas où c'est quand « on » n'est plus « dedans », qu'on n'« y » pense plus. On n'évite pas de se demander jusqu'à quel point toute profondeur est inventée, liée aux mots, et, si elle l'est, pourquoi et comment. On recherche enfin qu'elle est la nature d'une réalité dont l'apparition complète est aussi nécessairement divisée.

Il va de soi qu'il ne s'agit pas de répondre ici à ces questions, d'ailleurs peut-être plus profitables, elles aussi, à poser qu'à résoudre. L'examen d'une œuvre romanesque les a fait surgir. Tous les grands romanciers en effet, depuis Stendhal jusqu'à Lawrence en passant par Tolstoï ou Hardy, ont une fonction commune, quels que soient leur message particulier, leur idée de la vie et des hommes. La force même de leur activité les amène, en premier et en dernier lieu, à situer l'esprit, chacun à

sa manière et selon ce qui lui est intérieur, parmi les données et les conditions contradictoires de la passion, du lyrisme et du détachement.

Jean CATESSON.

LA POESIE

A SOI-MÊME ACCORDÉ, par *Marcel Sauvage* (Denoël).

La présente édition réunit les divers livres ou plaquettes publiés par Marcel Sauvage de 1915 à 1930. C'est dire que l'on éprouvera à les relire un plaisir rétrospectif analogue à celui que l'on pouvait, il y a quelques mois, ressentir à feuilleter les poèmes complets de Soupault. Ce n'est point ici le lieu d'examiner un tel recueil à simple titre de témoignage d'une époque. Celle-ci n'est pas suffisamment éloignée pour nous permettre de juger avec quelque chance d'équité, ses modes d'expression littéraire et d'autre part il s'est déjà produit une certaine modification de sensibilité qui nous empêche de goûter sans arrière pensée une poésie par ailleurs si proche de la nôtre.

Je ne crois pas d'ailleurs que ce léger décalage soit de quelque manière préjudiciable au recueil, bien au contraire il lui confère le charme des modes récentes dont on ne voit que les ridicules alors que l'avenir, si elles ne sont vraiment vouées à l'oubli, leur conférera leur véritable et durable signification. Il en est ainsi pour nombre de poèmes de Marcel Sauvage et de bien d'autres que lui, par exemple Cocteau.

On peut penser ce que l'on voudra des attitudes surréalistes mais il faut bien convenir qu'un aussi total engagement de l'homme dans une activité qui n'était auparavant que jeu d'esthète a conféré à leurs œuvres les plus dépassées aujourd'hui les stigmates d'une terrible grandeur. Par contre, les poètes de l'immédiate après guerre, ceux que l'on appelait et qu'il faut bien encore appeler faute d'expression plus juste les poètes modernes, ou si l'on veut cubistes, nous paraissent bien extérieurs et au fond pas tellement éloignés des fantaisistes qui florissaient alors à l'aile droite de la poésie.

Assez paradoxalement à une époque où tant de jeunes poètes renoncent à une expérience, en un sens, morale, pour refaire une littérature, entreprise qui eut semblé quasi sacrilège il y a seulement dix ans, il n'est pas inutile de reconsidérer quelques œuvres immédiatement pré-surréalistes ne serait-ce que pour se rendre compte des erreurs à ne plus commettre sitôt que l'on passe du plan des exigences éthiques à celui des exigences esthétiques.

Des poèmes comme ceux de Sauvage se prêteraient assez

bien à une étude critique de cette sorte. Cela ne veut point dire qu'ils n'ont pas d'autre valeur que documentaire. Si je mets volontiers l'accent sur les différences qui contribuent à « dater » déjà un tel lyrisme c'est sans vouloir porter de jugement de valeur et c'est aussi sans oublier ce qui s'y trouve de durable et que l'on sent plus vivement désormais parce que dégagé des faciles prestiges d'une mode.

De « *Cicatrices* » un des plus émouvants recueils de guerre aux textes plus récents, Sauvage s'affirme comme un des rares poètes authentiques de sa génération, moins par l'aisance imagée et rythmique de ses lieds, que par l'accent qui est incontestablement celui d'une souffrance physique. Il y a peu de poésie aussi dénuée d'emphase, aussi près de la réalité charnelle et ces textes même dans leur allure la plus frivole sont de ceux qui portent témoignage sur le désarroi de l'Europe. Au temps des illusions Sauvage avait nettement pressenti l'heure apocalyptique du réglement des comptes. C'est un baladin du monde occidental, mais de la fin de ce monde.

L'APPRENTI FANTOME, par *Ilarie Voronca* (Les Presses du Hibou).

Le message de Voronca, nous le pressentions déjà dans la prodigieuse imagerie de ses premiers recueils. Tant de richesse verbale, d'aucuns eussent dit trop de richesse, se chargeait d'un pouvoir concret comme si les objets ou les êtres évoqués avaient été réellement présents. Voronca s'affirmait dès lors comme un authentique magicien, c'est-à-dire un homme qui par le seul miracle des mots peut susciter quelque chose.

Tous les textes de Voronca, même les plus diffus, les plus imparfaits au sens littéraire, ont cette qualité d'être la reconstitution d'un moment vécu. Cette recherche du temps perdu est d'une telle précision que le poète est à la portée de ses lecteurs dans la mesure même où il est le plus personnel. L'attitude de Voronca n'est pas en effet une attitude de complaisance envers soi-même, d'égoïsme prétentieux et rétrospectif pas plus qu'un prétexte à images gratuites. La nécessité n'est point ici dans le ton du poème, dans le commentaire en quelque sorte moral d'un moment vécu.

Là où nos contemporains se contentent de faire allusion à la réalité, Voronca parvient à faire illusion. Il n'y a point de lyrisme aussi chargé de sensations que le sien. Il est le moins intellectuel de nos poètes et par là si j'ose dire le plus documentaire. Il y a en lui quelque chose de Jammes et de Supervielle et seuls les défauts de ses qualités lui portent tort auprès des

critiques officiels qui s'attachent moins aux valeurs évocatrices d'un texte qu'à une certaine rigueur intellectuelle voire à une pure sécheresse formelle. Voronca aura toujours contre lui les puritains littéraires, aussi durables que notre langue, pour qui la facilité est le grand péché.

Voronca a plus de matière qu'il n'en faudrait pour alimenter en thèmes et en images toute une génération d'avant-gardes parisiennes. Les petits maîtres ne le lui pardonneront jamais. Ce n'est pas un livre comme « *L'apprenti fantôme* » qui les désarmera. Ce n'est pas à eux qu'il s'adresse mais à un public dont la fatalité veut qu'il n'existe plus. Le cas de Voronca est en ce sens typique. Il est trop près des hommes pour être apprécié des esthètes désincarnés ; il est trop esthète lui même en sa subtile sensualité pour être goûté des hommes dégénérés en intelligence ou distraits d'eux-mêmes par les conditions historiques :

Il est triste de ne pouvoir se faire comprendre.
Mes signes, mon langage leur étaient étrangers.
Où courez-vous? Restez. Une douceur très grande
Plane autour de vous. Je veux vous en parler.

Le thème du livre, celui du fantôme errant à travers les cités et les foules, capable d'une part de tout sentir, de tout saisir et cependant incapable de se faire entendre des hommes entre lesquels il vit, illustre cette tragédie du poète. Il donne au recueil mieux qu'une unité symbolique puisqu'il est prétexte à un miroitement d'images qui pour paraître gratuit ne s'en trouve pas moins justifié. Dans « *Cinq poèmes de Septembre* » Voronca sait exprimer les revendications sociales sans vaine rhétorique, avec une simplicité franciscaine. Il n'a au fond qu'une idée directrice plus juste en sa naïveté que toutes les théories des économistes à savoir que si la poésie était « commune » tout serait fraternel et le règne de la Justice ne se distinguerait pas de celui de l'Amour.

LA MAISON DES IMAGES, par *Arsène Yergath* (Cahiers du Sud).

Je crois bien qu'il est à peu près impossible de porter un jugement critique sur un recueil de Yergath. Sa manière lui est si personnelle, et surtout si dépouillée de tout contenu intellectuel que l'argumentation ne trouve pas de prise. Julien Lanoë qui a écrit quelques lignes de préface à « *La maison des images* » définit Yergath avec tant de bonheur que je préfère le citer : « Voici un poète qui n'a pas besoin de beaucoup de mots pour faire entendre la note unique tirée du plus profond de soi-même

en laquelle un cœur solitaire se répète indéfiniment comme s'il ne se lassait pas de lancer le même appel obstiné aux quatre vents de la terre. Quelle monotonie, dira-t-on ! Certes mais puissante et incantatoire. La menthe sauvage répand son parfum et que peut-elle de mieux que cette effusion inépuisable ? Ainsi le poète se livre en chacun de ses vers mais garde son secret qu'il ne peut lui-même déchiffrer ». On ne saurait mieux présenter Yergath.

C'est au hasard qu'il faut lire les poèmes de ce jeune égyptien et quand j'écris ce simple mot lire je sais combien ce terme est impropre puisqu'il s'agit uniquement ici de prêter l'oreille à une mélopée qui déroule en nous les mêmes broderies d'images et de mots, les mêmes fragiles arborescences de fumée. « *Tisseur de soies* » tel est le titre d'un ancien recueil de Yergath et c'est toujours ce déroulement d'un écheveau de rêves, interrompu parfois par la présentation d'un texte plus élaboré, d'une évocation, ou d'une invocation, cohérente, comme si le poète dédiait à l'invisible visage qui hante sa vie un fabuleux tapis de prières dont la trame faite de l'existence la plus quotidienne, une existence aussi élémentaire et essentielle que celle que traduit le pouls, se rehausserait par endroits d'une de ces maximes filigranées d'argent ou d'or qui proposent un secret de sagesse.

Vêtir ceux qui sont nus
Moi j'ai laissé mon âme
Aussi nue que les pierres
Aussi nue que sur l'eau
Nuages de printemps
Et nul songe ne fût
Pour elle une parure
De désir ou d'orgueil
Aussi d'aucune image
Ne fût jamais troublé
Son regard sur le monde
Statue aux yeux d'argile
Elle veille et ne sait
Si le secret de l'ombre
Ne cèle autant qu'un voile.

Certes ce poème n'est pas un des meilleurs du livre mais il a le mérite d'éclairer singulièrement les intentions de la poésie de Yergath. Attitude de réceptivité, de « sinécure persane », comme le dit si joliment un autre poète oriental, Georges Shehadé, qui nous vaut une vision assez imprécise, une mélancolie comme une sensualité également nonchalantes. C'est le type

même du lyrisme que pratiquent souvent les poètes médiocres et dont font état les ennemis habituels de la poésie. Yergath a d'autant plus de mérite à atteindre dans cette veine tenue pour facile à une souple rigueur, à une maitrise de l'hexamètre blanc qui font de lui un de nos rares élégiaques.

VOTRE FUTURE IMAGE, par *Jean Tortel* (Librairie Livet).

Il est malaisé de porter un jugement sur l'œuvre de Jean Tortel dont « *Votre future image* » est un recueil excellent si l'on veut le considérer en critique littéraire, mais qui ne satisfait pas si l'on attend autre chose de la poésie tenue pour une aventure pathétique, un engagement total. Tortel a pour lui le sens du rythme et celui de la notation pittoresque :

La maison neuve a son toit rouge comme ton sourire,
Une charrette et sa lourdeur traversent le silence;
Ton regard et le soleil se rencontrent sur la Durance,
Si nous sommes heureux pourquoi le dire ?

Une grande élégance d'expression, voire une préciosité de bon aloi, caractérise les « *Dizains* » :

L'arbre est plus beau quand sur nous il s'arrange,
L'étoile aussi quand elle pense à nous.
Le rossignol n'est plus que mon bon ange
Le fruit qui m'aime est toujours le plus doux.
Ciel, monde et mer, soyez à mes genoux
Et vous Sylvie, Grace, Lénore, Hélène,
Laissez vos joies et le vent, votre haleine,
Au bois courir en beaux cheveux errants
Et m'apporter pour soulager ma peine
L'amour de vous et des cinq continents.

Tortel dans les dernières pages de ce recueil déjà ancien et dont certains poèmes sont de sa prime jeunesse dépasse sa propre manière, un symbolisme agrémenté d'une allure propre aux lyriques mineurs de 1630. Il servait ainsi un fantaisisme qui l'aura servi en lui faisant faire ses classes d'artisan du verbe.

Il a désormais prouvé par des poèmes récents, ou par les fragments de « *Madita* » parus en diverses revues qu'il n'entendait plus se cantonner aux jeux purement littéraires où il était passé maître.

SACRE, par *Charles Plisnier* (Cahiers des Poètes catholiques).

Avec « *Sacre* » Plisnier apporte le plus récent témoignage d'une évolution intellectuelle qui de la mystique communiste

l'a conduit à la mystique catholique. Voilà qui étonnera seulement les esprits superficiels qui avaient confondu Plisnier avec trop de Pindares de meeting. L'œuvre-clef de Plisnier n'est-elle pas son « Histoire Sainte » de 1931 qui est pratiquement ignorée de la critique ? L'attribution du Goncourt à « Faux passeports » n'a pas que je sache fait lire davantage les bouleversants et volcaniques poèmes de Plisnier.

De « *Sacre* » la plus officielle de nos revues a pu dédaigneusement écrire que c'était « de la grande poésie belge » ce qui est une ânerie, une véritable insulte à l'égard de tant de poètes de langue française qui valent bien les habitués des cénacles de Paris ! Ces précieux invétérés doublés depuis Munich de nationaliste pédants ne pardonnent pas à des hommes comme Plisnier d'aborder en langage clair des idées essentielles qu'ils préfèrent édulcorer en métaphysique fumeuse.

Je ne prétends pas que « *Sacre* » soit le meilleur poème de Plisnier, je dis seulement qu'il y a là un témoignage d'homme. Il y a des scories dans ces pages passionnées mais le feu y couve et parfois jailli. Cette prière blasphématoire vaut par un accent direct qui en fait oublier les emphases et les erreurs. Voilà un livre à ne point lire en critique mais pour y puiser une raison d'espérer ou de désespérer. Que d'autres le jugent qui se croient digne de le faire, je me contente de le saluer.

PASSAGER DE LA TERRE, par *Lucien Becker* (Cahiers du Sud)

Les poèmes de Becker intraduisibles en termes logiques sont malgré leur foisonnement d'images souvent très belles, moins des élans vers une certaine perfection morale, comme c'est le cas pour Eluard par exemple, que des manières d'instantanés d'un réel paré de toutes les grâces de l'oubli. Le ton aurait pu être élégiaque ou sentimental. il ne l'est pas. Le regret s'est en quelque sorte matérialisé jusqu'à devenir cette flottante buée entre le regard du poète et l'objet à quoi il s'applique :

Les baisers légers comme des bulles de savon
la terre balayée de grands coups d'ombre
la main de soleil qui dure sur le couchant
comme vous montez dans mon sommeil déconcerté

C'est ce flottement de brouillard dans la vision qui constitue le caractère le plus original de la vision de Becker. Il le distingue de Reverdy avec qui il a par ailleurs certaines affinités. Si la diction est en un sens surréaliste et pèche par quelques poncifs d'école elle n'en est pas moins propre à Becker qui ajoute au

vocabulaire, d'ordinaire assez restreint du lyrisme semi-automatique, un élément de rusticité qui lui fait rendre un son absolument nouveau :

Sous l'été il y a des villages qui sont comme des étangs
leurs ailes touchent la terre comme celles des oiseaux morts
les sirènes se plaignent dans les artères profondes
les herbes ont des têtes pesantes
privées des caresses d'abeilles

. . . .

Les chemins tremblant de la senteur des trèfles
S'en vont dans le soleil l'un vers l'autre

. . . .

Sous des forêts de lune une veillée de cerfs

Certes il y a des images rustiques chez d'autres poètes influencés comme Becker par le Surréalisme mais elles sont d'ordinaire dépouillées de tout contenu sensible. On objectera le cas Follain mais il est tout différent, Follain étant un imagier qui ne se met pas en cause dans ses œuvres. Avec Becker on découvre pour la première fois un homme qui, vivant à la campagne, examine celle-ci d'un point de vue qui jusqu'à lui n'avait été adopté que par des citadins ou des cérébraux. Un surréalisme qui sent la paille et la poussière, voilà le climat de Becker qui nous donne ainsi des bucoliques d'un nouveau genre et pour le moins inattendues pour un lyrique de son obédience.

PALMIERS DU TAQUOUARI, par *Géo Libbrecht* (Journal des Poètes).

Ces quelques poèmes exotiques de l'auteur de « *Passages à gué* » sont de la même veine fluide et harmonieuse que ses précédentes œuvres. Il n'en est point de négligeable et ils valent tous par leur transparence, leur allure nostalgique de vieilles chansons créoles. Ce ton n'exclue point la grandeur. Il y a d'étonnantes ouvertures de poèmes : « *Tumulte poissonneux des villes océanes* » et l'on aimera à se souvenir de la mélopée qui commence ainsi « *Et quel palmier du bien et quel palmier du mal...* » D'un point de vue strictement littéraire je dirai qu'il n'y a pour ainsi dire pas de fautes de goût dans les poèmes de Géo Libbrecht. C'est une qualité que l'on affecte de mépriser. Sans doute parce qu'elle est rare.

ETOILE DE TERRE, par *Jean Vagne* (Presses du Hibou).

« *La parole surgit avec les éperviers* » note Jean Vagne dont ce cri aussi gratuit que splendide caractérise assez bien la ma-

nière. Il écoute et exprime « *cette voix qui roule et brûle au fond de nous...* » Ces quelques pages sont infiniment précieuses bien que la manière en date déjà. Elles témoignent en particulier d'un singulier pouvoir créateur d'images et d'un renouvellement de l'écriture surréaliste. Il ne faut pas accorder une importance excessive à certaines influences. Vagne en est déjà maître et si le contenu verbal de son œuvre n'est pas définitif, pas plus que la matière n'en est strictement personnelle, on y relève du moins un accent qui est le signe de l'authenticité.

Léon Gabriel GROS.

LA PHILOSOPHIE VIVANTE

L'EXPÉRIENCE MYSTIQUE ET LES SYMBOLES CHES LES PRIMITIFS, par *Lucien Lévy-Bruhl* (Chez Alcan).

Le dernier ouvrage de M. Lévy-Bruhl n'apporte aucun changement à l'immense perspective qu'il nous a ouverte sur la mentalité primitive et, par ricochet, sur notre propre mentalité logique. Mais il y apporte un enrichissement considérable, le retour constant sur les mêmes questions souligne davantage sa pensée, ses remarques qui, ici et là, pouvaient avoir l'air d'observations fortuites s'épaississent, accusent des approfondissements, s'enveloppent de responsabilité. De plus en plus avec une nouvelle clarté, se dégage la pensée centrale, et je devrais dire initiale de la pensée bruhlienne. En effet, M. Lévy-Bruhl, peu après la publication d'un de ses premiers ouvrages : La Morale et la Science des Mœurs, où il étudiait le relativisme moral, s'était posé cette question, à laquelle il allait pendant trente ans consacrer ses travaux : n'y aurait-il pas plusieurs logiques, tout comme il existe plusieurs morales ? notre appareil logique impose-t-il à l'expérience le moule de ses structures à priori, une fois pour toutes, comme le voulait Kant, ou est-il — ce qui revient à peu près au même — pensée façonnée par une expérience unique, comme le voulait Aristote ? Il pouvait sembler, à un lecteur superficiel, qu'engagé dans l'étrange forêt de la mentalité primitive, M. Lévy-Bruhl avait oublié son point de départ, que son seul souci fût devenu celui de nous en fournir une monographie exacte. Les percées ouvertes sur la mentalité logique dans son livre : La Mythologie Primitive, nous ont montré que les problèmes de la mentalité primitive n'ont pas fait négliger à M. Lévy-Bruhl ceux de la mentalité logique. Ceux-ci l'ont nécessairement conduit à ceux-là et, après les dernières pages de la Mythologie Primitive caractérisant la pensée logique comme une

« éducation », une « surveillance de tous les instants », comme une activité impropre à réduire en nous le résidu de la pensée prélogique et, qui plus est, comme une activité contraignante qui maintient en suspens, par la violence, une pensée refoulée susceptible d'un seul bond « de regagner le terrain perdu, — nous pouvons, nous devons même, poser que M. Lévy-Bruhl n'est pas un admirable anthropologue de la pensée primitive, mais aussi un des meilleurs anthropologues de la pensée logique. En bref, on s'aperçoit enfin nettement que la pensée des primitifs n'était pour Lévy-Bruhl qu'un prétexte; que lui était prétexte aussi l'étude de la mentalité logique; que sa longue série d'ouvrages débouche enfin, là où elle s'était proposée de parvenir, je veux dire aux *prolégomènes d'une métaphysique de la connaissance.*

Vaste projet, si vaste, que la modestie de M. Lévy-Bruhl se refuse d'y consentir. En parlant dans la préface de son dernier ouvrage de « l'immense domaine » de l'éthnologie et de l'Histoire des Religions, notre philosophe écrit : « On ne trouvera ici qu'un simple essai d'introduction générale à ces recherches ». Introduction générale, soit ! mais non pas seulement à l'éthnologie et à l'Histoire des Religions; le premier objet qu'elle touche c'est le problème de l'expérience et celui de la connaissance. Et comme ce qui est mis en question c'est la signification même de l'expérience rationnelle, « positive », à laquelle il oppose comme également *légitime* l'expérience mystique, l'existence de ces deux « mentalités » ouvrent en droit, sinon en fait, la perspective d'autres mentalités *possibles* munies, chacune, de *son* expérience positive. C'est donc, encore une fois, ni plus ni moins qu'une nouvelle métaphysique de la connaissance que M. Lévy-Bruhl nous propose dans son modeste « essai d'introduction générale ».

Je ne voudrais pas avoir l'air d'*attribuer* à M. Lévy-Bruhl une pensée qui ne serait pas sienne, d'autant plus que j'aurais de multiples résistances à vaincre : celle de M. Lévy-Bruhl, en premier lieu, qui prétend n'avoir fait qu'œuvre de savant et nullement de métaphysicien; celle du lecteur, en second lieu, qui aurait le droit de suspecter ma bonne foi, s'il s'aperçoit tant soit peu que la pensée bruhlienne, telle du moins que je l'expose, apporte de l'eau à mon propre moulin. Nous allons donc faire amplement moisson de citations, recourir continuellement au texte. On ne nous le reprochera pas, je l'espère. Dès la première page de son Expérience Mystique, M. Lévy-Bruhl tient à nous faire savoir, en effet, qu'il n'a pas employé le terme « expérience » à la légère, ou métaphoriquement, mais à bon escient. En parlant

de l'expérience mystique : « ne faut-il pas se demander préalablement, si c'est bien une « expérience » au sens strict du mot? Or, M. Lévy-Bruhl va établir qu'il s'agit bien d'une « expérience » : « les primitifs se sentent aussi en contact immédiat et constant avec un monde invisible, *non moins réel que l'autre...* ils doivent à cette expérience quantité de données, *qu'ils n'ont aucune raison de rejeter comme suspectes...* Cela étant, y a-t-il quelque inconvénient à employer ici le mot « expérience », bien qu'il s'agisse de données qui, *à nos yeux*, n'ont pas la valeur de celles qui sont dues à l'expérience non mystique, à l'expérience vérifiable et contrôlable ? » (p. 3) En effet, « notre notion courante d'expérience porte la marque de certaines habitudes mentales propres aux civilisations de l'Occident... elle est devenue surtout, entre leurs mains, une fonction de l'intelligence » ; on ne saurait l'appliquer telle quelle à l'expérience des primitifs, qui est surtout « affective »... Sans doute celle-ci a aussi pour fonction de les renseigner sur le milieu auquel ils doivent à chaque instant s'adapter, sous peine de disparaitre. Néanmoins ce n'est pas seulement à titre de source de connaissances utiles que leur expérience leur importe. C'est aussi en tant qu'elle leur procure des données d'une autre sorte qui sont d'un intérêt capital pour eux » (pp. 3-4).

L'expérience des primitifs, dit M. Lévy-Bruhl, « n'ajoute à peu près rien à leur *savoir* » (p. 4) Il avait dit déjà ailleurs que d'après eux, ce n'est pas « dans un but d'explication logique que le monde a été conçu et imaginé! » Mais d'autre part, si l'expérience mystique porte, comme la nôtre, sur la causalité naturelle, si elle fait « preuve de netteté d'esprit, de jugement, de pénétration », si elle les renseigne exactement sur le milieu auquel ils doivent à chaque instant s'adapter, elle s'étend en outre à une réalité qui nous apparait — à nous! — « invérifiable » et « incontrôlable », soit la réalité de la surnature. Sans doute un anthropologue simplement consciencieux, « sincère » et non doublé d'un métaphysicien, aurait refusé le nom d'« expérience » à une attitude à laquelle nous réservons le nom de « croyance », et aurait appelé « crédulité et confusion d'esprit » l'expérience des choses « invérifiables et controlables ». Mais tel n'est pas le cas de M. Lévy-Bruhl; « elle (la mentalité primitive) n'est ni si crédule, ni si confuse »; simplement ils (les primitifs) ont « une *orientation et des habitudes mentales différentes des nôtres...* par elles s'explique que les mythes, pures fictions à nos yeux, soient aux leurs des histoires *incontestablement vraies;* que le monde mythique soit senti et représenté comme réel, d'une réalité intemporelle sans doute et transcendante,

mais en même temps immanente et actuelle » (p. 124). Et d'autre part, « comment ce qui, selon nous, est indubitablement une croyance, peut-il être pris par eux pour une expérience? Cela s'explique, au moins en partie, par l'ambiguité inhérente à l'emploi de ces termes... Commodes et suffisamment définis pour la description et l'analyse de notre vie mentale, ils ont enregistré pour ainsi dire, des résultats peu à peu acquis par notre psychologie et notre théorie de la connaissance, *et ils portent ainsi la marque de notre civilisation* ». Transportés chez les primitifs, ces termes deviennent « une cause d'embarras, et une source d'erreurs. Car, ce faisant on revient, sans y prendre garde, à *ce postulat qui semble évident par soi...* : à savoir, qu'il y a une définition de l'expérience *universellement et seule valable*, et qu'une prétendue expérience qui ne s'y conforme pas ne mérite pas d'être nommée ainsi » (pp. 125-126). « En d'autres termes, *des expériences qui ne sont pas, qui ne peuvent pas être réelles pour nous, le sont pour eux* ». (p. 127)... Ce sont expériences, mystiques sans doute, mais enfin « *expériences* » *au sens plein du mot*, « *expériences* » *au même titre que les autres* ». Si nous éprouvons du malaise à appeler « expérience » ce qui nous parait n'être que « croyance », « c'est une impression qui provient de nos habitudes de vocabulaire et à laquelle *il nous est impossible de nous dérober* » (p. 129) « Or, cette conclusion repose sur la définition, le postulat, le jugement de valeur que nous avons convenu d'écarter : à savoir, qu'une expérience non vérifiable directement ou indirectement n'en est pas une ». Mais M. Lévy-Bruhl s'attache à démontrer que même les concepts de « vérifiable » et « contrôlable » ne sont que des « habitudes de vocabulaire » ; les primitifs vérifient constamment l'exactitude de leurs mythes ; ils contrôlent leur expérience du surnaturel : « ils devraient se rendre compte, pensons-nous, que l'expérience leur donne tort. Mais il est remarquable qu'ils ne s'en aperçoivent jamais » (p. 226). Leurs « expériences confirmeraient leurs croyances, si elles en avaient besoin » (p. 130).

C'est à moi, à présent de défendre M. Lévy-Bruhl, d'assurer le lecteur que le savant ne s'est guère lancé dans des affirmations gratuites et paradoxales. Il n'appellerait pas « expérience », des opérations purement hallucinatoires. Si étrange que lui apparaisse le *continuum* établi par les primitifs entre leur expérience du quotidien et leur expérience du surnaturel, il insiste néanmoins sur le fait que ces expériences, quoique enchevêtrées, sont distinctes. L'expérience du surnaturel « *ne leur fait pas négliger les méthodes positives* dont l'expérience a enseigné la valeur, et que la tradition enjoint d'observer ». « En général, il

n'ignore pas la différence qui sépare le bon sens de la magie » (p. 298), il distingue un malheur provoqué par les esprits et un malheur issu d'une négligence, bêtise, d'une paresse etc.... (pp. 45-46). De même, quoique le rêve lui serve d'instrument pour entrer en communication avec le monde des esprits, il sait distinguer le rêve privilégié du rêve banal, sans signification. Ceci dit, et amplement démontré, force lui est de convenir que bien que l'expérience des primitifs ne débouche pas sur un Savoir mais sur une « révélation » (p. 169) cette révélation produit ses effets dans l'expérience positive, qu'elle dirige: « de la sorte l'action symbolique atteint son but dans le monde de l'expérience physique, *sans que l'on se soit préoccupé de savoir si elle est compatible avec ses lois.* Ce n'est pas d'elles seules qu'il dépend que les effets se produisent ou non. » (p. 253)

Tout en étant mise en mouvement par les causes secondes, la nature telle que « non perçue, mais révélée », de l'expérience mystique, dépend entièrement de la surnature. Il est donc « logique » que la logique ordinaire cède le pas à l'arbitraire du surnaturel. Par conséquent, contrairement aux exigences de notre mentalité logique, la même cause peut produire des effets différents (p. 244), rien n'est rejeté comme impossible ou contradictoire (p. 248) « ils n'excluent à peu près rien comme impossible, ni du point de vue logique, ni du point de vue physique » (p. 125), « il ne s'ensuit pas que *l'ordre de la nature, senti comme constant, soit pensé comme nécessaire* » (p. 38) Le lecteur tant soit peu au courant de l'histoire de la philosophie peut, rien qu'en relisant cette dernière proposition, réaliser parfaitement le hiatus qui sépare la mentalité primitive de la mentalité logique et l'audace qu'il a fallu à M. Lévy-Bruhl pour appeler « expérience » précisément ce qui, dans l'expérience, « irritait » Kant au suprême degré. Sans doute, dirait-il, « révélation n'est pas connaissance » (p. 170), bien que cette révélation ait, de son propre aveu, « des effets dans le monde physique ». Mais pour une fois, je chercherais querelle à M. Lévy-Bruhl; et n'emploie-t-il pas ce terme de « connaissance » comme un « postulat qui semble évident par soi » et comme s'il y avait de la connaissance une définition « universellement et seule valable », de sorte qu'une prétendue connaissance qui ne s'y conformerait pas ne mériterait pas d'être nommée ainsi »? Connaissance, sans doute, et à contenu affectif tant qu'on voudra, mais qui « n'ajoute rien à leur savoir ». En effet, le terme : savoir n'a de sens que dans la mentalité logique. Il n'a de contenu que pour des gens qui croient que le monde a été conçu et imaginé dans un but d'explication.

M. Lévy-Bruhl refuse de *conclure*. Il se borne à *décrire*. Mais bien qu'il soit lié de mille manières aux « impossibles » de notre mentalité logique, il lui arrive fort souvent d'échapper à nos « habitudes de vocabulaire », il parvient à se dérober », à ce à quoi, « il nous est impossible de nous dérober ». C'est uniquement d'ailleurs et dans la mesure même où il parvient à se dérober à nos habitudes de vocabulaire, qu'il brise les cadres étroits de notre « idéal aristotélicien » et touche à la *terra incognita* de la pensée primitive. Mais légitimer une nouvelle forme d'expérience, c'est relativiser la nôtre. Par là l'anthropologue modeste qui habite M. Lévy-Bruhl, fait place au métaphysicien hardi. Nous dirons ailleurs les répercussions que la position bruhlienne sont appelées à déterminer dans la métaphysique de la connaissance.

ETUDES KIERKEGAARDIENNES, par *Jean Wahl* (Collection : Philosophie de l'Esprit). Editions Montaigne.

Avec ma négligence coutumière mais pour cela non moins coupable, je n'ai rien dit jusqu'à présent de tout le bien que je pense de cette admirable collection intitulée : Philosophie de l'Esprit, que dirigent, avec un véritable dévouement à la cause philosophique, MM. Lavelle et Le Senne, et à laquelle préside M. Fernand Aubier. Les collections philosophiques sont très rares en France et, pour des raisons de mévente de la substance, d'une nature assez particulière: le choix n'est pas toujours très sûr, par conséquent, et les bons auteurs en sont handicapés. Aussi faut-il louer hautement une entreprise fondée sur le sacrifice, qui nous a donné jusqu'à présent des ouvrages de premier ordre, ceux de Le Senne, de Berdjaeff, de Lavelle, de Gabriel Marcel, des traductions de Kierkegaard, de Buber, de Max Scheler et, en dernier, cet énorme ouvrage a-commercial, si j'ose dire, de Jean Wahl. (744 pp. in-8, prix 100 frs.)

Après les études anciennes dues à Delacroix (1900), à Basch (1903), à Bellessort (1914), M. Jean Wahl est un des promoteurs de la renaissance, ou mieux encore de la naissance, de l'influence de Kierkegaard en France. Ses études disséminées dans la plupart de nos publications philosophiques, et qui ont été recueillies dans le présent ouvrage, ont puissamment éveillé l'attention du public sur le philosophe danois, en même temps que des auteurs armés de points de vue différents, comme Mme Bespaloff, Denis de Rougemont et finalement Léon Chestov, tentaient de le situer au centre même de nos plus angoissants problèmes moraux, confessionnels et métaphysiques. J'ai moi-même publié ici plusieurs études sur le penseur existentiel non

sans me heurter de front aux interprétations de M. Jean Wahl. Je ne pense pas qu'il soit utile d'y revenir. Mais alors même que je m'attaquais à lui avec passion, passion qui pouvait passer pour de la violence injustifiée, je n'ai jamais manqué de dire tout le bien que je pensais de la haute probité et de la grande compétence de M. Jean Wahl, en la matière. En effet, (et l'immense bibliographie publiée au terme de son ouvrage le prouve), rien n'a échappé à la vigilance de M. Wahl, de tout ce qui touche de près ou de loin, à son auteur. A cette fête de l'érudition, le lecteur a été heureusement convié à participer. Les notes, extrèmement abondantes, nous signalant la multiplicité des points de vue de quantités d'auteurs, les extraits de Kierkegaard signalés par ces mêmes auteurs, la traduction des fragments inédits en français des Journaux de Kierkegaard, l'essai de confrontation de sa pensée avec celle de Heidegger, de Jaspers et, bien entendu, de Hegel, la bibliographie enfin et la chronologie des principaux actes de sa vie, donnent au lecteur un sentiment d'aise, et au spécialiste un inappréciable instrument de travail.

Mais qu'on nous pardonne le paradoxe : c'est la richesse même, l'abondance de l'ouvrage. sa pléthore en un mot qui mettent en lumière son unique défaut : le fait que l'*appréhension intuitive originale* de la pensée de Kierkegaard par Jean Wahl se trouve comme perdue, noyée, à peine saisissable, d'où un malaise notoire. Paradoxe, car c'est afin de faire place à son auteur que Jean Wahl s'est volontairement effacée. Il s'efforce — et il réussit — à ne rien céler, à ne rien laisser dans l'ombre, à signaler toutes les idées, et leur contradiction, et leur renversement et leur négation : la pensée Kierkegaardienne est étalée en entier sur la table de l'analyse; et nous n'arrivons plus à nous en saisir. Il n'est, en effet, pensée de Kierkegaard qui n'ait été située : elle est à telle proximité, ou à telle distance, de Luther, de Hegel, de Hamann, de Baader, etc; elle a donné lieu à telles interprétations chez Boehlin, Haeker, Fischer, Thust, Chestov, etc; des notes, des références, des renvois, des appendices cernent de tous côtés cette pensée à surprendre dans sa mobilité, sa diversité; les remarques sont exactes, les notes justes, Kierkegaard en effet était cette contradiction, cette mobilité, cette diversité; et cependant il se dissout sous nos yeux, vrai dans chaque affirmation particulière, étrangement *absent*, dans l'ensemble. Pour le mieux saisir, Jean Wahl a découpé la pensée de Kierkegaard en une infinité de points : Kierkegaard et l'immanence, et la transcendance, le religieux, et l'éthique, et le subjectif, l'objectif, la loi, le pêché, le temps, le désespoir etc... :

il y en a pour plusieurs pages, si l'on veut tout énumérer. Chaque point est excellemment élucidé; mais il n'y a pas de raison que le nombre infini de ces points ait un terme; il n'y a pas de raison que tel point le cède en importance sur tel autre; on se renseigne, on se nourrit, on n'avance pas. Peut-être aurait-il fallu se jeter à l'eau, recourir au « saut » dont parle Bergson, (et Kierkegaard) au lieu de commencer par ces détails infinis que, selon le même Bergson, rien ne dit qu'on épuisera jamais. Mais peut-être serait-ce là l'attitude de la création et non celle de l'analyse. Et peut-être avons-nous tort de confondre les genres.

En vérité, ce n'est pas à Jean Wahl que vont nos reproches, mais à la méthode même dont il use : l'analyse. Cette méthode s'attaque à une synthèse vivante, à une identité vitale (quelque soit le nombre de ses composantes), et n'embrasse que les milliers d'hétérogénéités dont elle est faite, ou que la pensée connaissante y découpe. Certes, laisser libre cours à la pensée identifiante c'est négliger les contradictions, les retours, les à-côtés, les résidus, les courants secondaires; la pensée analytique les respecte mieux, les conserve tous. Chacune de ces deux méthodes a ses inconvénients redoutables: ou bien on court le risque de trahir la pensée de l'auteur, ou bien on la gardera intacte; mais aussitôt la moindre tortue courra plus vite qu'Achille.

Entre le risque de ne comprendre une expérience que par la sienne propre, par une identification au *vécu* de cette pensée, acte vital et par conséquent indivisible, irréductible, quitte à introduire un peu de soi dans l'Autre, et celui d'exposer une pensée autopsiée, objectivement, quitte à en manquer le ressort et à laisser le lecteur dans le doute absolu quant à la position que l'on a prise envers elle, M. Jean Wahl, animé par le plus pur esprit scientifique, a choisi le second. Il n'est pas très sûr, en effet, que le capitaine au long-cours « connaisse » mieux la mer que le cartographe qui l'a mesurée. Mais, aussi têtes brûlées qu'ils soient, les Christophe Colomb ne peuvent se dispenser de vivre longuement les hétérogénéités, les analyses, telle que celle admirable, et sincère et probe, de M. Jean Wahl. L'ouvrage de Léon Chestov sur : *Kierkegaard et la Philosophe Existentielle* en est un témoignage éclatant. Et c'est cela qui fait du livre de M. Jean Wahl un instrument indispensable de travail dont aucun Kierkegaardien ne saurait, à l'avenir, négliger la patiente étude.

Benjamin FONDANE.

LES LIVRES

ESSAI SUR LE RYTHME, par *Matila C. Ghyka* (Gallimard).

« La Musique est un exercice d'arithmétique secrète, et celui qui s'y livre ignore qu'il manie des nombres », écrivait Leibniz. Ces mots peuvent, en étendant leur pouvoir à tous les plans de l'esthétique, y compris le langage, déterminer l'essentiel de la conception métaphysique de Matila C. Ghyka. Nous ne reviendrons pas sur ses précédents ouvrages, dans lesquels il exposa une géométrie esthétique des formes, et spécialement de l'architecture (*L'Esthétique des Proportions* et le *Nombre d'or*) ; nous rappellerons seulement le retentissement considérable dans les milieux philosophiques et archéologiques que les travaux de cet auteur provoquèrent. Matila C. Ghyka doit être tenu pour un esprit spécifiquement méditerranéen. Ses théories antérieurement exposées, ainsi que leur puissante confirmation dont le présent *Essai sur le Rythme* constitue la lumineuse synthèse, représentent en effet une somme d'affirmations d'ordre sociologique, pour autant que le sens géométrique — tel que le définit Platon — a caractérisé le développement mental, aussi bien collectif qu'individuel, de toute la civilisation méditerranéenne. (Il va de soi que cette conception géométrique, c'est-à-dire *symétrique* de la création plastique doit être entendu dans l'acception platonicienne et vitruvienne ; non pas dans le rapport — dégénéré du point de vue de l'esprit — de la simple répétition d'éléments identiques). Examinée sous cet angle, toute composition symphonique (et dans son essai l'auteur étend très justement sa démonstration aux vertus suggestives des timbres et aux recherches de la sémantique expérimentale) est une amplification de la composition géométrique : elle reflète la conception pythagoricienne du Cosmos (mathématique - harmonique) et la mystique du Nombre.

Le comportement intellectuel de Matila Ghyka le situe dans la lignée des continuateurs de Luca Pacioli de Borgo et de Campanus. Sa parenté est évidente avec Pius Servien, auquel il rend d'ailleurs hommage, faisant sienne cette profession de foi de l'auteur *des Rythmes comme introduction physique à l'Esthétique :* « La plus haute volupté des hommes est l'appréhension, sous l'infinie variété des choses, de rapports mathématiques simples. Faite sensation, elle est art ; faite concepts, elle est science ; nébuleuse résoluble ou non d'un même Univers : l'Esthétique ». Matila Ghyka vit le nombre spirituellement. C'est dire qu'il conçoit toute la création selon le concept de Pythagore, lequel,

suivant son biographe Héraclide le Pontique, plaçait le bonheur suprême dans la contemplation des rythmes de l'univers, soit de « la perfection des Nombres ».

Ayant au cours de ses ouvrages développé et approfondi la notion de proportion et de symétrie spatiales, Matila Ghyka en vient dans son *Essai sur le Rythme* à se retourner vers la définition même de sa pensée, le Nombre étant à la fois *rythmos* et *arithmos*. « Il m'est souvent arrivé, écrit-il, d'employer pour les phénomènes esthétiques — créations ou perceptions — situés dans l'espace, un mot emprunté aux arts de la durée ; celui de rythme. L'exemple vient de fort loin ; à cause du rôle primordial que joua l'étude de l'harmonie musicale dans le développement de la Mathématique et de la philosophie des Grecs (spécialement des Pythagoriciens qui furent les inspirateurs de l'Esthétique platonicienne), et en vertu de la théorie symphonique, harmonique, du Cosmos, en laquelle ces deux disciples se fondaient, leur conception de l'architecture et arts plastiques était gouverné par des analogies et des préceptes tirés de la musique ».

Tout au long de cet Essai, le concept cosmogonique de Matila Ghyka se développe dans le sens d'une musicalisation de l'espace et de la loi du Nombre, se présentant comme une transposition de la théorie pythagoricienne des accords. A ce sujet, les chapitres consacrés au Rythme et au langage, à la transcendance du langage lyrique, ainsi qu'à l'extension aux arts de l'espace des notions de cadence et aux arts de la durée des notions de proportion et de symétrie (le son musical qualifiant l'essence même du temps, et le Nombre en tant que ton formant un pont entre l'espace et le temps) apportent-ils dans les domaines connexes de la connaissance métaphysique et esthétique une radieuse et chantante réalité spirituelle.

Aussi une réalité profondément humaine, car par delà tant de dissertations entachées du matérialisme sclérosant du « scientisme », Matila Ghyka nous reporte à la vérité essentielle — bien qu'ésotérique ; et peut-être parce qu'ésotérique — de l'unité, de l'union de l'homme à l'univers, de l'ordre unanime. Ici, l'intuition bergsonienne n'est pas opposée à la mathématique créatrice ; le simple est synthèse d'une multiplicité de complexes régis par une loi transcendante. Et la lecture d'un tel ouvrage nous incite à méditer sur l'impuissance — et les causes de déficience — du monde moderne ; sur la rupture de ce monde avec l'harmonie universelle, rupture intellectuelle et spirituelle, dont les conséquences se manifestent dans tous les domaines, sociologie, morale, esthétique...

Ce serait limiter étrangement, et de bien arbitraire façon, la portée d'un tel essai, que seulement voir en lui le fruit d'une spéculation abstraite. Les hommes d'aujourd'hui ont perdu le sens de l'unité de vie, ils errent en proie à une désespérance que seul l'instinct de conservation garde du suicide individuel ou collectif. De ce fait l'œuvre de Matila C. Ghyka prend une haute valeur humaine ; il détermine la similitude de nature qui existe entre le verbe et la ligne, la respiration et la poétique, les associations d'idées sémantiques, la métaphore, la forme, le son et l'ordre invariable du Cosmos. Toute création est un microcosme. Et l'homme auquel il nous faut toujours revenir, cet homme — pantagone-étoilé, lui-même fournit, biologiquement et intellectuellement, une série récurrente indéfinie et « pulsante » des puissances de la section dorée...

Roger BRIELLE.

LES ORIGINES DE L'EUROPE, par *Georges de Manteyer*.

I. *Progression des noms du groupe fluvial de la Loire d'Egypte jusqu'en Ligurie; II. Le site de l'Egypte; III. Le site de l'Inde.*

Après avoir écrit sur l'histoire médiévale de la Provence, de la Savoie et du Dauphiné, sur la préhistoire, sur l'affaire Naundorff, sur l'essai de paix séparée avec l'Autriche, M. Georges de Manteyer a abordé le problème des origines de la civilisation européenne. Tout d'abord, l'examen des noms de cours d'eau, qui ne sont pas groupés au hasard, mais forment des séries homogènes, lui fait soupçonner que le point de départ de la progression des noms de fleuves pourrait être l'Egypte et que le dialecte sanscrit semble provenir du nord-ouest de l'Europe. Il s'efforce ensuite de reconstituer la prononciation de l'égyptien antique, que nous pouvons déchiffrer, dont nous connaissons les consonnes, mais ignorons les timbres. Il fait appel pour cela à l'origine égyptienne de 28 mots dont les sons initiaux ont formé les 28 lettres de l'alphabet sabéen ; les transcriptions sémitiques de ces 28 mots lui donnent les sons de 22 lettres sur 24 de l'alphabet égyptien. La progression de divers termes égyptiens permettrait de préciser les grandes migrations de la préhistoire ou de la protohistoire. C'est ainsi que les Indo-iraniens et les Arméniens auraient quitté l'Europe avant le XX[e] siècle. Les Hittites, de race pareille à celle des juifs askenazim, seraient partis ensuite des Carpathes pour l'Asie Mineure d'où ils imposèrent un temps leur domination aux Sumériens, aux Sémites et aux Egyptiens (entraînant les Hébreux au pays des Pharaons).

Incarnant une force brutale, ils adoraient le mal plus voyant et plus puissant, selon eux, que le bien. L'Egypte équilibrait le mal par le bien. Pendant vingt siècles elle fut un livre où les peuples vinrent s'instruire.

L'étude de l'orientation des régions de l'Egypte, avec leurs couleurs symboliques et leurs dieux propres, les considérations astronomiques, archéologiques et dialectales permettent à l'auteur de souligner l'influence égyptienne sur la civilisation hindoue, par l'intermédiaire des indo-européens déjà influencés par l'Egypte. Notons seulement en passant que la croix gammée avec les crochets à droite correspond à la marche propitiatoire, de l'est au sud, puis à l'ouest et au nord, dont on retrouve le pendant jusque dans de nombreuses danses européennes; le sens contraire, expiatoire ou déprécatoire, correspondant au swostika avec les crochets à gauche, se retrouve dans l'absoute catholique et dans les circumambulations autour de la Kaaba musulmane.

Notons encore le thème du héros dominant le taureau ou le tigre, qui se suit d'Egypte aux Indes en passant par la Crète, la Grèce (Hercule) et l'Asie antérieure : le toréador espagnol est l'image la plus moderne de l'âme pure victorieuse ; la musique suffira à Orphée pour dompter les monstres ; les chrétiens feront appel à la prière.

C'est également en Egypte que « Moïse épela le nom de son Dieu « Jeucuva », qui signifierait : « Il existe ». Un siècle auparavant un Pharaon avait institué le culte éphémère et anticlérical d'un dieu unique, le disque solaire « Jeutanu ».

Emile DERMENGHEM.

ESSAI D'UNE HISTOIRE COMPARÉE DES PEUPLES DE L'EUROPE, par *Ch. Seignobos.* (Editions Rieder, 1938).

Lorsque l'« Histoire sincère de la Nation française » de M. Seignobos a été traduite en allemand, M. Friedrich Sieburg a publié dans la Frankfurter Zeitung un article où il accusait l'auteur d'interpréter les faits en radical-socialiste anticlérical. Il est indécent de voir M. Sieburg, après « Dieu est-il français ? », après un « Robespierre » qui supporte toute l'hostilité du troisième Reich envers la France rationaliste et révolutionnaire, se poser en champion de l'objectivité scientifique. M. Seignobos expose les faits, s'efforce d'en montrer la liaison suivant une méthode et des convictions fondées sur une longue expérience, et qu'il a rappelées dans son nouvel ouvrage, après les avoir déjà maintes fois expliquées.

L'historien est pris entre son souci de la vérité et la nécessité d'accomplir une résurrection. Il lui est difficile d'échapper complètement à l'influence des idées qui constituent sa personnalité morale et qui, par conséquent, résultent dans une certaine mesure de son tempérament. Pour écrire une histoire comparée des peuples européens, il fallait dépasser les points de vue particuliers à la culture nationale. Cette entreprise était peut-être encore plus difficile.

On pourrait pourtant se demander si la Réforme a obtenu toute la place qu'elle méritait. M. Seignobos semble la limiter au domaine religieux, et montre accessoirement la relation qui s'est établie grâce à elle entre le pouvoir temporel et le pouvoir spirituel. Sans lui attribuer, comme on a tendance à le faire dans les pays de langue germanique, une importance supérieure à celle de la Révolution de 1789, on pourrait trouver, semble-t-il, qu'elle a joué un grand rôle dans l'opposition de l'Allemagne aux pays latins (depuis Ulrich von Hutten), dans la création de la langue allemande moderne (traduction de la Bible), de la philosophie rationaliste (Leibniz, Wolff, Lessing, Herder, Kant, Nietzsche) et de la littérature classique. Le dessein de M. Seignobos n'est pas de retracer intégralement l'évolution des sciences, de la philosophie ou des arts; mais on ne saurait concevoir la bourgeoisie allemande sans la Réforme. Il suffit d'ailleurs de comparer le sort de l'Allemagne à celui de l'Autriche pour voir l'effet de la croyance religieuse.

Un des avantages du livre est précisément d'éclairer la formation de l'évolution des classes sociales. Nous voyons l'empereur romain, pour mieux les pressurer, fixer les générations de paysans à la terre, de soldats à l'armée. Les invasions barbares détruisent la bureaucratie impériale, il n'existe plus que des relations personnelles entre le chef et ses lieutenants, les ducs, les marquis et les comtes, qui fondent la classe noble. A mesure que le pouvoir absolu se développe, que la bureaucratie renaît, la noblesse cesse de remplir une fonction sociale; elle perd bientôt son importance politique et économique. Le rôle prépondérant passe à la bourgeoisie, qui crée le capitalisme (W. Sombart) et réalise une culture originale (dix-huitième siècle, Aufklärung), pour conquérir finalement le pouvoir politique en totalité. Le machinisme donne naissance au prolétariat qui entre en scène vers le milieu du siècle dernier. Pour terminer, M. Seignobos montre succintement les causes de la crise actuelle, et les raisons que nous avons de ne pas croire à un « déclin de l'Occident ».

Pierre BROCHARD.

CRITIQUES LITTERAIRES, par *Paul Lafargue*, avec une introduction de Jean Fréville.

Ces articles s'intercalent entre 1886 et 1896 : le Boulangisme Panama, les progrès du socialisme ; le réalisme en littérature, Brunetière et Faguet en critique. L'époque nous parait déjà lointaine et pourtant les articles de Lafargue sont d'une étrange actualité. Ils sont très variés : folklore (chansons et cérémonies populaires du mariage) linguistique, critique littéraire, biographie pure. L'auteur nous apparait ainsi comme ouvert à toutes les innovations de son temps et sur beaucoup de points comme un précurseur. Néanmoins la valeur scientifique de certains de ces articles demeure purement relative ; il n'en est pas de même de la position critique de l'auteur, essentiellement liée à ses convictions politiques et sociales, et qui, pour l'époque, est je crois fortement originale.

Il prend en effet à la lettre la phrase de Mme de Stael sur la liaison étroite entre la littérature et la société : chaque œuvre ne doit pas être jugée sur sa valeur purement artistique, mais comme représentant un moment d'une civilisation déterminée. Il est évident que cette position opposée à l'esthétisme d'un Faguet et au biologisme d'un Brunetière conduit à d'importantes conséquences dont la principale est la croyance en une littérature de l'optimisme fondée sur le désir d'exprimer une majorité, opposée à une littérature de résistance à la société, expression d'un individualisme prenant conscience de lui-même par l'effort douloureux. La-dessus, Lafargue est un précurseur : il suffit de penser aux efforts tentés ces derniers temps en Russie pour créer cette forme nouvelle d'expression d'une masse. Mais, dans la critique, cette conception aboutit forcément à une limitation : elle conduit à tenir compte presque exclusivement de l'aspect social de l'œuvre, et aussi fort souvent à mélanger l'étude purement littéraire à l'attitude active de l'écrivain, qui est, malgré tout, une chose fort différente.

Sur certains points cependant cette méthode aboutit à des résultats que leur date rend encore plus surprenants : elle donne tous ses fruits lorsqu'il s'agit d'un écrivain qui, comme Hugo, a tenu à ne pas séparer sa fonction sociale de mage de sa fonction de poète. Il est évident que l'article de Lafargue sur Victor Hugo, écrit au lendemain de la mort du poète et qui rend un son si différent des panégyriques officiels de la presse dut faire une étrange effet même sur les plus chauds partisans de Lafargue. Victor Hugo y est peint comme le représentant de cette bourgeoisie libérale née vers le milieu du XVII[e] siècle, qui a tourné à son profit la Révolution, et qui depuis joue son rôle hypocrite

L'historien est pris entre son souci de la vérité et la nécessité d'accomplir une résurrection. Il lui est difficile d'échapper complètement à l'influence des idées qui constituent sa personnalité morale et qui, par conséquent, résultent dans une certaine mesure de son tempérament. Pour écrire une histoire comparée des peuples européens, il fallait dépasser les points de vue particuliers à la culture nationale. Cette entreprise était peut-être encore plus difficile.

On pourrait pourtant se demander si la Réforme a obtenu toute la place qu'elle méritait. M. Seignobos semble la limiter au domaine religieux, et montre accessoirement la relation qui s'est établie grâce à elle entre le pouvoir temporel et le pouvoir spirituel. Sans lui attribuer, comme on a tendance à le faire dans les pays de langue germanique, une importance supérieure à celle de la Révolution de 1789, on pourrait trouver, semble-t-il, qu'elle a joué un grand rôle dans l'opposition de l'Allemagne aux pays latins (depuis Ulrich von Hutten), dans la création de la langue allemande moderne (traduction de la Bible), de la philosophie rationaliste (Leibniz, Wolff, Lessing, Herder, Kant, Nietzsche) et de la littérature classique. Le dessein de M. Seignobos n'est pas de retracer intégralement l'évolution des sciences, de la philosophie ou des arts; mais on ne saurait concevoir la bourgeoisie allemande sans la Réforme. Il suffit d'ailleurs de comparer le sort de l'Allemagne à celui de l'Autriche pour voir l'effet de la croyance religieuse.

Un des avantages du livre est précisément d'éclairer la formation de l'évolution des classes sociales. Nous voyons l'empereur romain, pour mieux les pressurer, fixer les générations de paysans à la terre, de soldats à l'armée. Les invasions barbares détruisent la bureaucratie impériale, il n'existe plus que des relations personnelles entre le chef et ses lieutenants, les ducs, les marquis et les comtes, qui fondent la classe noble. A mesure que le pouvoir absolu se développe, que la bureaucratie renaît, la noblesse cesse de remplir une fonction sociale; elle perd bientôt son importance politique et économique. Le rôle prépondérant passe à la bourgeoisie, qui crée le capitalisme (W. Sombart) et réalise une culture originale (dix-huitième siècle, Aufklärung), pour conquérir finalement le pouvoir politique en totalité. Le machinisme donne naissance au prolétariat qui entre en scène vers le milieu du siècle dernier. Pour terminer, M. Seignobos montre succintement les causes de la crise actuelle, et les raisons que nous avons de ne pas croire à un « déclin de l'Occident ».

Pierre BROCHARD.

CRITIQUES LITTERAIRES, par *Paul Lafargue*, avec une introduction de Jean Fréville.

Ces articles s'intercalent entre 1886 et 1896 : le Boulangisme Panama, les progrès du socialisme ; le réalisme en littérature, Brunetière et Faguet en critique. L'époque nous parait déjà lointaine et pourtant les articles de Lafargue sont d'une étrange actualité. Ils sont très variés : folklore (chansons et cérémonies populaires du mariage) linguistique, critique littéraire, biographie pure. L'auteur nous apparait ainsi comme ouvert à toutes les innovations de son temps et sur beaucoup de points comme un précurseur. Néanmoins la valeur scientifique de certains de ces articles demeure purement relative ; il n'en est pas de même de la position critique de l'auteur, essentiellement liée à ses convictions politiques et sociales, et qui, pour l'époque, est je crois fortement originale.

Il prend en effet à la lettre la phrase de Mme de Stael sur la liaison étroite entre la littérature et la société : chaque œuvre ne doit pas être jugée sur sa valeur purement artistique, mais comme représentant un moment d'une civilisation déterminée. Il est évident que cette position opposée à l'esthétisme d'un Faguet et au biologisme d'un Brunetière conduit à d'importantes conséquences dont la principale est la croyance en une littérature de l'optimisme fondée sur le désir d'exprimer une majorité, opposée à une littérature de résistance à la société, expression d'un individualisme prenant conscience de lui-même par l'effort douloureux. La-dessus, Lafargue est un précurseur : il suffit de penser aux efforts tentés ces derniers temps en Russie pour créer cette forme nouvelle d'expression d'une masse. Mais, dans la critique, cette conception aboutit forcément à une limitation : elle conduit à tenir compte presque exclusivement de l'aspect social de l'œuvre, et aussi fort souvent à mélanger l'étude purement littéraire à l'attitude active de l'écrivain, qui est, malgré tout, une chose fort différente.

Sur certains points cependant cette méthode aboutit à des résultats que leur date rend encore plus surprenants : elle donne tous ses fruits lorsqu'il s'agit d'un écrivain qui, comme Hugo, a tenu à ne pas séparer sa fonction sociale de mage de sa fonction de poète. Il est évident que l'article de Lafargue sur Victor Hugo, écrit au lendemain de la mort du poète et qui rend un son si différent des panégyriques officiels de la presse dut faire une étrange effet même sur les plus chauds partisans de Lafargue. Victor Hugo y est peint comme le représentant de cette bourgeoisie libérale née vers le milieu du XVII^{e} siècle, qui a tourné à son profit la Révolution, et qui depuis joue son rôle hypocrite

de champion d'une liberté solidement limitée à son intérêt personnel. La façon dont Lafargue peint la carrière humanitaire de Hugo fait penser à un autre représentant de la même classe auquel Lafargue ne le compare pas explicitement, mais qu'il englobe dans un même haine : Voltaire. Nous trouvons chez les deux hommes le même humanitarisme limité : goût de la paix limité à la défense solide de la propriété, goût de l'égalité limité à la conservation de l'inégalité des fortunes ; humanitarisme criard tempéré de toutes sortes d'atténuations intéressées (à ce compte l'étude par Lafargue de l'attitude de Hugo en 1848 est tout à fait instructive), même déisme chez l'un et chez l'autre (le déisme de Hugo est indéniable sous tous ses changements religieux), même talent d'exploiter leurs écrits humanitaires et leur exil, même goût, chez l'un et chez l'autre, de jouer les mages ou les patriarches. Ainsi le romantisme de Hugo devient, socialement une étrange continuation du philosophisme du XVIII^e^ siècle, tellement limité à une classe, la classe bourgeoise individualiste, séparé de toute conception vraiment populaire et de masse ; et, plus loin que Hugo, Lafargue décèle l'énorme influence de Voltaire sur une partie de notre société moderne. Car nous vivons sur Voltaire : ses jugements sont les nôtres (son temple du goût à passé dans tous nos manuels de littérature) ses théories humanitaires sont encore restées les idées audacieuses que la partie « radicale » de l'opinion hasardait, du temps de Lafargue, contre le catholicisme renaissant. Sûrement, sur ce point, la conception de la masse du prolétariat, a profondément servi Lafargue, et il fut un précurseur si original qu'il ne trouva pas un seul journal de son temps qui osât l'imprimer.

A la même conception marxiste, se rattache la limite que Lafargue sait imposer au réalisme : dès 1891-92 il marque combien Zola est un écrivain de cabinet, combien sa vision est artistique simplement et fort loin de la réalité qu'il prétend représenter. Zola est un poète épique et non un socialiste. C'est un écrivain bourgeois qui essaye de renouveler le roman en décadence par une inspiration tirée des parties populaires de la société. Mais ce que Lafargue n'a peut-être pas vu, c'est que, malgré ses insuffisances documentaires dues à la méthode et à la vie de son auteur, le roman de Zola préfigure déjà ce que sera le roman de la masse dont nous cherchons en vain une définition dans Lafargue. C'est dans ce « réaliste épique » comme l'appelle Lanson que l'on peut chercher l'image du roman futur qui, s'il est le roman d'une masse, ne saurait être qu'épique, car l'épopée est le seul moyen d'expression des masses (Lafargue rapproche

quelque part, à juste titre, les auteurs de l'épopée homérique aux ouvriers de Germinal) et si le Français n'a pas la tête épique c'est peut-être parce que notre civilisation est essentiellement individualiste et bourgeoise. La sympathie cachée mais réelle de Lafargue pour Zola est un pressentiment de cet avenir.

Une autre sympathie latente de Lafargue, c'est celle qu'il a pour la classe noble, dépossédée par la bourgeoisie. Il aime, en elle, moins de calcul, plus de bienveillance pour le peuple, il met en lumière son rôle dans la préparation de la révolution et l'évolution de la langue au XVIII^e^ siècle en opposition avec les salons, l'Académie et Voltaire. Au fond le grand ennemi de Lafargue c'est le XVIII^e^ siècle et son esprit, et par là il se rattache à son époque, où Faguet et Brunetière portaient aux nues le XVII^e^ siècle aux dépens du siècle de Voltaire.

En un mot ces quelques articles, malgré leurs limites, sont remplis d'intuitions profondes et nous ne pouvons que féliciter Monsieur Jean Fréville, de nous révéler un critique Français, qui partage avec Musset l'étrange destin d'avoir été rendu à la France par la Russie.

H. BÉNAC.

CÉLESTIN PERCHERON, par *Pierre Trahard* (Editions Jean-Renard).

C'est un roman réaliste et paysan, une histoire de jalousie, de meurtre et de remords, normande, de surcroît, par le décor et le dialecte : une de plus, dira-t-on peut-être, et il y a beau temps que l'on connait le genre et ses limites. Bien sûr, Flaubert, Maupassant... Evoquer les modèles est ici à la portée de n'importe qui ; mais quoi, l'auteur n'a jamais prétendu nous révéler un monde inconnu. Il est plaisant que cette apologie du mérite créateur, digne de toute estime même lorsqu'il s'exerce dans un domaine déjà exploré, nous vienne à l'esprit à propos d'un des maîtres les plus réputés des disciplines universitaires et du comparatisme littéraire. Son récit en tous cas est vigoureusement construit, sans aucune de ces maladresses qu'inspire généralement l'excès de scrupules à ceux qui par métier sont voués à étudier les techniques de l'art d'écrire. On y voit sans cesse affleurer une expérience directe, savoureuse, des êtres et des mœurs évoqués, avec, à l'arrière plan, les petitesses et les grosses malices de la politique de clocher aux temps de l'Affaire dans une contrée dont elle ébranlait plus durement l'humeur violente et le séculaire conservatisme. On y savoure une langue à peu près franche de fausses élégances et qui a su s'incorporer avec une justesse

rarement égalée — sans abus ni surcharge — l'épaisse et si riche matière du parler dialectal. Et Thibaudet se fut régalé du « mot de la fin » qu'il n'eût pas manqué d'associer, en d'ingénieux commentaires, à celui de *Madame Bovary*, à celui de l' *Education*, pour y retrouver le signe, selon lui, d'une fatalité de notre roman réaliste, qui est d'être l'image d'une « humanité qui se défait », l'épopée à rebours d'un échec ou d'une décadence. Affecter ce qui par nature est négatif d'un signe positif, « faire-œuvre » avec les éléments d'une désintégration, et apporter à cet effort le maximum d'exigence envers soi-même et de confiance en la valeur d'*objet* de l'œuvre ainsi créée : tel est le curieux paradoxe que les maîtres du réalisme nous proposent, et que le talent de M. Trahard nous permet à nouveau de toucher du doigt.

Pierre HOURCADE.

L'OMBRE A LA BARRAQUER, par *C. J. Odic* (Stock édit.)

Si la vie est une trajectoire, la vie est une balle, il n'y a qu'à penser le mouvement du monde où elle se déplace pour que sa mobilité perde de son importance.

Ce n'est pas le vertige métaphysique qui saisit l'auteur de ce livre; et le sujet qu'il a hardiment choisi n'est qu'une fiction commode pour atteindre à plus de sincérité encore. Cette épopée de la désincarnation s'apparente au diable boiteux plus qu'au colloque de Monos et Una.

J. B.

ADAM OU EVE, par *Jacques Boulenger* (N. R. F.)

Après une préface spirituelle, Monsieur Jacques Boulenger publie le journal d'un homme changé en femme. La préface est une critique des psychanalistes, l'ouvrage une charge. Mais le premier de ces textes est plein de vues profondes habilement allégées, le livre proprement dit fait valoir une très habile façon de régénérer son style.

Brisant le rythme de son inspiration, portant sur des points inattendus les exigences de sa rigueur, l'auteur a bel et bien découvert un nouveau fantastique.

Et si l'intention de charrier les disciples de Freud est parfois un peu trop apparente, convenons que jamais il ne fut plus urgent de distinguer psychanalyse et psychanalystes.

Mais l'habileté majeure, ce fut d'introduire dans cette histoire à double fin, comme réplique au type du psychanalyste, le spirite, l'oncle Adalbert, qui parle familièrement avec les esprits, écrit

le Phare de l'au-delà et tourne de l'œil devant un authentique réincarné.

On pourrait prendre ce livre par un autre biais. Jacques Boulenger a manié une explosif dangereux. En travestissant les sexes il a, comme Shakespeare dans certaines comédies, joué avec un charme qui défie l'analyse.

Les êtres ont un sexe, l'adolescence n'a pas de sexe. Shakespeare ne vêt et ne dévêt que la jeunesse, un pas de plus dans la pure ressemblance des êtres avec l'amour.

Joë Bousquet.

Présentation de Buenos-Aires, par *Amorim*. Trad. Francis de Miomandre (Corréa).

Les hommes de ma génération ne liront pas Amorim sans penser à Jean Lorrain. C'est une ressemblance qui s'efface vite mais dont le souvenir persiste. Elle est peu apparente et profonde. Elle réside dans la communauté de tempérament de ces deux hommes sensibles et forts qui doivent l'un et l'autre, un ton particulier au soin qu'ils mettent à faire oublier leur originalité. Oui, exactement comme le grand Francis de Miomandre.

La lecture de ces auteurs est très attachante. Originaux, au point que leur singularité les blesse et qu'on ne voit rien tant que leurs efforts pour revenir parmi nous.

Mais Jean Lorrain n'avait que de bons yeux, et il n'y avait pas dans ses évocations cette musique toute mêlée au sang. Amorim voit comme Jean Lorrain mais on dirait que le détachement lui coûte davantage.

Ensorcellement musical, dextérité extraordinaire d'un auteur qui joue sur la très grande diversité des sensations neuves la mélodie parfaitement pure d'un songe.

Joë Bousquet.

REVUES ETRANGERES

The Criterion cesse de paraître...

« *January is the cruellest month...* » Voici que nous arrive d'Angleterre un message de mélancolie : *The Chiterion* cesse de paraître.

Nous étions habitués à ce massif « *quarterly* » à la couverture élégante, aux nets sommaires, au beau papier crème, à la typographie impeccable. De trois mois en trois moi, il nous apportait la preuve que, de l'autre côté de la Manche, des hommes à l'esprit pénétrant et au regard calme, avec la même foi persé-

vérante et le même souci de clarté, se préoccupaient des mêmes problèmes que nous. Que l'on pût y commenter à longueur de page quinze vers de Landor, y étudier les catégories de T.E. Hulme, y publier des lettres et des poèmes de Gerard Manley Hopkins, y disserter sur la formation du mythe, voilà qui nous paraissait tout naturel et ne nous laissait pas le moindre doute sur la légitimité et la noblesse de pareilles spéculations.

Grave jusqu'à la sévérité, abstraite souvent, mais toujours riche et substantielle, cette revue, née en 1922, avait bien vite fait oublier sa jeunesse ; elle était entrée d'emblée dans l'âge mûr, et semblait devenue une solide institution, à l'égal des célèbres « *quarterlies* » britanniques plus que centenaires, dont elle avait tout de suite égalé le prestige et surpassé l'intérêt. Aucun rapport avec ce que nous appelons chez nous une « revue de jeunes », flambée sympathique et désordonnée, qui ne survit guère à la réussite ou à l'évasion de son fondateur. Moderne au sens plein du mot, *The Criterion* n'a jamais été un péché de jeunesse, non plus qu'un turbulent instrument de combat. Et pourtant, au cours de sa brève carrière, que de batailles gagnées ! Puissante de son prestige, sereine, je dirais volontiers appolinienne, la voici volontairement qui considère sa tâche comme terminée, elle ne veut plus appartenir qu'au passé, alors que sa réputation et son dynamisme pouvaient sans doute lui assurer une existence indéfinie.

Essentiellement, *The Criterion* restera l'œuvre de T.S. Eliot, qui en prit la direction à sa naissance, et qui vient d'écrire sur sa disparition des pages sobres et pathétiques. Il retrace brièvement son histoire intellectuelle, mettant surtout l'accent sur les espoirs qui lui avaient donné vie. Aux temps nouveaux qui, apparemment, succédèrent au bouleversement de 1914, devait correspondre une revue nouvelle, qui se ferait le réceptacle des idées nouvelles, et essayerait de construire pour l'avenir. Période non pas de désillusion, constate T.S. Eliot, mais d'immenses espoirs et de folles illusions. Mise au berceau de cet enfant douloureux et fragile qu'on a appelé depuis l'Esprit Européen. Tuméfiée, sanglante, mais acharnée à vivre, l'Europe tâtonne au milieu de ses ruines, veut régler son compte au passé, chercher une nouvelle foi, restaurer ses valeurs spirituelles, fût-ce au prix d'autres massacres d'idées et de révisions cruelles des philosophies et des esthétiques surannées. C'est la belle époque du *Criterion* et de ses émules du continent, *La Nouvelle Revue Française*, la *Revista de Occidente*, *Le Journal de Genève*, la *Neue Rundschau*, le *Dial* — et, j'ajouterai, *Les Cahiers du Sud*. L'ambition de *Criterion* était de collaborer au développement de

cet esprit européen, de nouer des liens subtils et solides entre les hommes d'Europe préoccupés des mêmes problèmes, pour établir sur des bases dignes d'eux la culture de l'avenir, faite de plus de lucidité et de moins d'appétits particularistes. Généreusement, le *Criterion* s'est ouvert aux écrivains du continent, et la liste des collaborateurs étrangers que donne T.S. Eliot est significative. Epoque bénie, où les échanges étaient possibles, et où l'on n'imaginait pas que la « culture » pût jamais devenir une institution d'état !

Mais hélas, ajoute T.S. Eliot, vers 1929-30, « peu à peu les communications devinrent plus difficiles, les collaborations plus incertaines, et de nouveaux et importants collaborateurs étrangers plus difficiles à découvrir. L'*Esprit Européen*, que l'on avait cru à tort pouvoir renouveler et fortifier disparut à la vue : il y eut de moins en moins d'écrivains dans quelque pays que ce soit qui parût avoir quelque chose à dire au public intellectuel d'un autre pays. Les divisions politiques devinrent de plus en plus importantes ; les esprits différents prirent des voies différentes, et l'Angleterre et la France parurent s'engager dans une impasse. » C'est alors que le *Criterion* se fit plus insulaire, quêtant des expressions purement anglaises de la nouvelle situation, se contractant sur ses propres ressources, mais avec mélancolie. Là encore, T.S. Eliot devait connaître des désillusions qui l'ont amené au découragement actuel. Car il n'a trouvé nulle part « une philosophie politique vitale » qui soit de nature à assurer à son pays cette continuité de la culture qu'il souhaitait. Et, cherchant pour lui-même une solution qui lui apporterait l'apaisement, avec cette extrême loyauté intellectuelle qui est le trait le plus noble de son esprit, T. S. Eliot s'est peu à peu convaincu qu'il n'était point de salut hors une conception théologique juste, hors une conception morale également juste, qui devraient servir de base à un édifice ayant quelque chance d'universalité.

Ainsi les préoccupations littéraires passent au second plan ; ainsi l'unité est momentanément impossible à réaliser, puisque s'affrontent avec une violence de plus en plus meurtrière des doctrines inconciliables dont il faudra bien que l'une ou l'autre un jour triomphe, par quels moyens, on n'ose y penser. T.S. Eliot prend sa position de repli, il se refuse à combattre avec les armes que l'on agite autour de lui, il ne croit pas qu'il faille rencontrer l'adversaire sur le terrain qu'il a choisi. Ce rationaliste ne veut trahir ni la raison, ni la justice qui en est la divine émanation, ni encore moins perdre l'espoir. Car sous les symptômes d'indéniable déclin de l'heure actuelle, peut-être se dissimulent les semences d'un douloureux renouveau. L'hiver est venu pour

le *Criterion*, le dur hiver de la mort — mais Avril aussi est un mois cruel, celui de la germination, où les racines mornes, enfouies dans la terre morte, se réveillent aux pluies du printemps...

Henri FLUCHÈRE.

LES REVUES D'ART

Malgré leur programme de recherches à peu près fixe, les revues d'art présentent des numéros d'automne et de fin d'année, d'où l'on pourra dégager les éléments d'une enquête sur le « démon » de l'art, sur ses prestiges dans la nature et dans la vie.

Dans « *Arts et Métiers graphiques* » (N° 64, octobre 1938) J. Mallon publie les albums du parc de Marly (début XVIII^e siècle) ; par l'effet d'un art trop aimable, on voit sur ces cartons le jardin royal devenir une sorte de tapisserie végétale animée par les jeux de la perspective. Ambroise Vollard rapporte l'histoire de ses portraits par les maîtres contemporains et présente les livres de ses éditions: un sûr destin le mêle à la vie des plus grands peintres et il n'est personne en revanche, de qui le visage et « sa secrète architecture » aient été une matière picturale aussi nombreuse. Le bel album « Photographie 1939 » des mêmes éditeurs présente un choix d'épreuves d'une vigueur et d'une pureté assez remarquables : on n'y retrouve pas en général les défauts des montages à la mode. Un « aspect » nouveau ou plus intense, obtenu grâce à un changement d'échelle ou par un effet d'éclairage, modifie la *présence* même de l'objet: d'où une sorte de « poétique » possible de la photographie, qui tend à restituer la fixité des formes et la plénitude du monde visible, la ressource profonde des choses.

Dans *Cahiers d'Art* (série 1938, N° 3-10) on trouvera le dossier copieux des plus récents dessins de Picasso (une série de 1927 à 1930, et l'autre de l'été 1938) : qu'il envisage le problème d'un groupement de « membres » dans une masse homogène, dont le canon humain n'est qu'un cas particulier, ou le problème du visage humain qui est toujours pour l'esprit *à la fois* de face et de profil, le dessin de Picasso est libre composition et recours à la chance, mais sur un thème « donné par les dieux »; aussi, malgré la fixité parfois pénible du « leit motive », cette recherche lente et inhumaine, peut seule assurer la montée au jour des plus étonnantes ressources de l'imagination. La note liminaire de G. Duthuit, protestant contre toute police de l'art et l'étude de Zervos, pour qui le démon agressif

de Picasso, est fait pour régner sur le monde de l'art, indiquent assez les soucis fondamentaux de la revue.

Par ses notes et ses bibliographies, l'*Amour de l'Art* est la revue des musées : dans leurs essais, MM. G. Bazin et R. Hugghes s'efforcent de définir, avec les nécessités propres à la culture, une attitude assez « aiguë » pour ne pas trahir les prestiges essentiels de l'art; mais ils semblent trop se préoccuper de sa protection. Je relève dans le numéro de novembre (N° 9), un excellent fragment de J. Mesnil : « la perspective linéaire chez Botticelli ». L'érudition française est trop avare d'études aussi efficaces et aussi précises. « La perspective linéaire à foyer central » c'est à dire la composition pyramidale élémentaire, répond à un effort intellectuel d'organisation de l'espace, en même temps qu'elle fixe par la position plus ou moins élevée du point origine « le rapport entre le spectateur et l'œuvre ». Son emploi suppose une certaine tension intellectuelle de l'artiste : elle disparait dans ses dessins mystiques sur la *Commedia* de Dante. Rans le numéro de décembre (N° 10), les dessins de Watteau de la collection Groult, et un essai de G. Bazin: Cézanne et la montagne Sainte Victoire, qui montre comment le destin d'un homme aux prises avec les dieux de l'art, finit par se refermer sur lui-même. J'indique enfin le numéro facile spirituel et « parisien » de l'*Art Vivant* (N° 228 décembre) sur « la vie parisienne de 1900 à 1939 », et le dernier cahier de la *Renaissance* (N° 5 novembre) fidèle à ses amitiés avec un triple hommage à Charles Dufresne, et une ample chronique de W. George sur le salon d'Automne.

André CHASTEL.

VERS UNE SYNTHESE MEDITERRANEENNE

AU CENTRE UNIVERSITAIRE MÉDITERRANÉEN

Le Centre Universitaire Méditerranéen reste fidèle aux idées qui ont inspiré sa fondation : s'efforcer de nouer des relations spirituelles de plus en plus étroites et fécondes entre toutes les nations en mettant en lumière ce qu'il y a de plus beau, de plus grand, de plus original en même temps que d'éternel, dans toutes les civilisations.

Par ces temps où la persécution contre les Juifs en Europe Centrale et en Italie soulève la réprobation universelle, il est

bon que dans ce *Centre*, qui ne tient compte que des valeurs spirituelles et intellectuelles, une voix particulièrement autorisée proclame la grandeur de la pensée juive et l'influence qu'elle exerça sur la pensée chrétienne. Dans deux leçons magistrales le Père Hector Théry, professeur à l'Institut catholique de Paris, a résumé l'histoire de la philosophie juive au moyen-âge.

Déjà, au printemps dernier, le savant professeur avait consacré deux leçons à la philosophie arabe. « Les Arabes, disait-il, sont en avance de plusieurs siècles; leurs doctrines se développent à l'opposé de la doctrine chrétienne. On peut même parler des conquêtes spirituelles de l'Islam sur la pensée latine. Malgré les croisades, les Arabes aristotéliciens vont forcer la barricade; alors que les frontières de l'Islam sont reportées plus loin, leurs livres de philosophie se frayent un passage. Les Arabes bousculent nos intelligences placides: ce sont eux qui imposent aux latins la pensée grecque après l'avoir distillée, exagérée jusqu'à l'inacceptable : Aristote arabisé ou Arabes aristotélisés vont servir à l'explication du dogme chrétien. Il faut avoir le courage de corriger nos perspectives historiques. »

Et après avoir exposé la doctrine des penseurs de Cordoue et de Tolède, le Père Théry conclut : « Comme toute cette philosophie est humaine ! Si humaine que dans ses fondements elle dépasse toute philosophie proprement arabe et chrétienne, pour n'être plus que la philosophie. Il y a tant de grandeur dans la philosophie arabe, une telle conception de l'univers, un sentiment si aigu de la petitesse de l'homme que les commentateurs du dogme chrétien n'arriveront pas à échapper à cette emprise. Ils s'y débattent, acceptent les principes, rejettent les conclusions, les transposent dans de nouveaux domaines. Les Arabes demeurent les maîtres de la grande école de la philosophie. »

C'est par l'intermédiaire des Juifs des Ecoles rabbiniques de Lunel, Narbonne, Béziers et Montpellier qui traduisent en hébreu les ouvrages d'Avicennes et d'Averrhoès que la philosophie arabe parvint à la connaissance des théologiens catholiques. Mais les Juifs eux aussi eurent des philosophes. C'est tout d'abord en Orient, sous l'impulsion des Arabes, que la pensée juive se remit à fleurir. Les musulmans impriment aux rabbins trop esclaves de la lettre et de la loi une impulsion libératrice. Alors que la pensée catholique était en pleine confusion, dès le IX^e siècle, ce fut un Juif d'Orient Anan ben David qui proclama avant tout les droits de la raison humaine et du jugement personnel; il fonde la secte des Karaïtes qui s'efforcent de mettre en harmonie la foi et la raison, la tradition et le libre examen.

Ce sont des schismatiques qui se rapprochent des Motecallemins arabes. Un autre Juif karaïte écrivit en 933 en arabe son *Livre des Croyances et des Opinions* dans lequel il reconnait aussi le pouvoir de la raison qui ne peut d'ailleurs conclure que dans le sens de la révélation; il nie le miracle, tout s'explique rationnellement. Au commencement du XI^e^ siècle les Omeyades transférèrent le siège du khalifat à Cordoue: pendant trois siècles Cordoue fut le plus brillant foyer de la civilisation arabe et le berceau de la renaissance de la pensée juive.

Parmi ces Juifs d'Espagne brille une figure ardente et mélancolique qui nous touche plus particulièrement parce qu'elle est celle d'un grand poète : Salomon Ibn Gebirol, plus connu sous le nom d'Avicebron. Gebirol, né à Malaga, perdit son père et sa mère étant enfant. Orphelin, sans frère et sœur, dès sa jeunesse il fut miné par une grave maladie. Il se savait condamné. Il se sent en exil sur cette terre; cependant il redoute la mort : « Puisque je suis créé de ta main, à quoi te sert que les vers me dévorent ? » Pauvre, méfiant, timide, ambitieux, âme de feu, esprit précoce, à seize ans il écrivit ses émouvantes *Confessions* et des poèmes où se retrouve l'accent du psalmiste et qui sont entrés depuis dans les livres de liturgie hébraïque. Il est ivre de poésie : « Je suis le Chanteur, O Seigneur et le chant est mon esclave. » Après avoir étudié à Sarragosse et Cordoue il mourut à Valence, épuisé et solitaire, dans sa trentième année. Il avait publié « La Fontaine de Vie » premier livre de métaphysique pure que nous rencontrons au moyen-âge. C'est une dissertation subtile sur la matière et sur la forme qui n'a rien de confessionnel. Il y a chez ce Juif génial, remarque le Père Théry, une théorie de l'évolution de la matière. « Dans le monde créé, s'il y a une matière, dit Ibn Gebirol, c'est-à-dire un principe évolutif, le monde entier sera continuellement sujet à variation. » Gebirol est à la fois Juif et Espagnol, humain et mystique. Comme Job il sait que l'homme né de la femme est rassasié de douleur et, comme Espagnol, il sent tout le tragique de l'existence. Il prétend qu'il hait la vie, mais cette haine et sa tristesse brûlante viennent peut-être d'un amour de la vie si grand et si profond qu'il la dépasse pour se perdre en Dieu. Toute la douleur d'Israël frémit à travers ce poème :

« Oublie ton chagrin, O mon âme agitée ! Pourquoi tremblerais-tu des douleurs d'ici-bas ? Bientôt ton enveloppe reposera dans ta tombe, et tout sera oublié. — L'homme est une vigne, la mort est le vigneron qui l'observe et le menace à chaque pas... Ame rebelle, qu'il te suffise d'avoir du pain sec, oublie ces misères, ne pense qu'à ta tombe, ne crains que le jour du juge-

ment. — Tremble comme une colombe, pauvre affligée ! Rappelle-toi sans cesse le repos céleste. A qui parlerai-je, à qui raconterai-je mon chagrin ? O toi qui me salues, approche-toi, écoute, cela mugit comme les eaux de la mer. — Enterré, enfermé dans un désert, il faut encore que ma propre maison soit mon tombeau; sans père, sans enfant, je gémis dans une triste solitude, altéré d'un ami. Je me consume avant de pouvoir étancher ma soif. Je suis comme un étranger faisant ici un séjour passager, conservant la sagesse dans le cœur au milieu d'hommes ignorants et stupides... des gens dont les pères auraient été jugés indignes d'être les chiens de mon troupeau. »

Je ne sais si ce poème est venu à la connaissance de Novalis mais l'on retrouve dans *Les Chants Spirituels* du poète romantique allemand comme un écho du poème juif. Les sentiments que Gebirol exprime dans ces strophes sont actuels en même temps qu'éternels parce que, humains. Ils prennent de nos jours une signification plus émouvante encore du fait de la persécution dont les Juifs sont les victimes.

Maïmonide exerça une bien plus grande influence que Ibn Gebirol dans le monde juif et chrétien. C'est lui, qui pendant son séjour en Egypte reçut en dépôt les ouvrages d'Averrhoès que les Arabes d'Espagne retournés à l'orthodoxie et à l'intolérance avaient voués à la destruction et comme le remarque le Père Théry : « C'est un Juif qui sauve un Arabe et ce sont les Chrétiens qui feront la fortune de l'un et de l'autre. La vie est plus forte que leurs systèmes ou leurs races », ajouta-t-il aux applaudissements de l'assistance.

L'ouvrage le plus fameux de Maïmonide est *le Guide des Egarés*, ou, plus exactement, des Indécis, de ceux qui cherchent leurs voies, qui hésitent entre la raison et la loi. La pensée d'Aristote comme l'interprétaient Al-Farabi, Averrhoès et Avicennes se trouvait le plus souvent en désaccord avec la Bible : il s'agissait pour Maïmonide de ramener à la foi ceux que cette constatation eût pu égarer, car pour lui il ne saurait y avoir de contradiction entre les vérités révélées par Dieu et celles que l'homme découvre par les lumières de sa raison puisque son intelligence est un don de Dieu.

C'est par la traduction de l'arabe en hébreu par les Tibbon de Lunel que « Le Guide des Indécis » fut connu. La pensée arabo-juive faisait son chemin : la raison triomphait ; c'était la victoire de la philosophie sur la théologie. « Maïmonide chambarde tout le judaïsme de la synagogue ! » — remarque le Père Théry qui a son franc parler, — et, par la même occasion, Avicebron et lui, et les philosophes arabes vont introduire la

raison dans la théologie catholique. ». Alexandre de Halès, Dun Scot, Saint Bonaventure, Albert le Grand et Saint Thomas d'Aquin vont en être fortement influencés. Franciscains et dominicains vont discuter éperdument sur la matière et la forme. « La Fontaine de Vie » d'Avicebron, ce Juif d'Espagne, va se trouver englobée dans la théologie franciscaine et Avicebron est transformé par les augustiniens et néo- platoniciens en adversaire de la raison alors que Maïmonide sera mieux compris par les dominicains. Maïmonide, esprit plus universel qu'Avicebron sert donc d'intermédiaire entre les Juifs et les Chrétiens. » Il n'y a pas de point de contact entre le génie de Maïmonide et de Saint Thomas d'Aquin mais, similitude ; l'on remarque des vibrations sympathiques entre ces deux grands esprits. » Juifs et Chrétiens se sont attaqués à ce qui fait le tourment de tous les esprits : qu'est-ce que le mal. Qu'est-ce que le libre arbitre ? Mais raison et contemplation s'unissent chez le dominicain. Maïmonide et lui à force de négations, à force de se perdre dans un océan de substance sans limite et de s'abandonner dans ces ténèbres mystiques — qui font déjà pressentir la *nuit obscure* de Juan de la Croix, se rapprochent de Dieu. Maïmonide va donc devenir le père de la mystique catholique.

« Quel singulier mélange que notre théologie, remarque le Père Théry. Quels siècles d'histoire elle suppose, que d'efforts d'intelligences ! Il y a Aristote et Platon, les philosophes hébreux et talmudistes, les Karaïtes et les rabbins, les musulmans orthodoxes et les motecallemins. Ce sont tous ces croisements de pensées, ces heurts de cerveaux que nous trouvons dans notre catholicisme. Nous savons qu'un lien très vigoureux, qu'un idéal de pensée très élevée, quelle que soit son expression, relie tous les hommes à quelque race, à quelque milieu qu'ils appartiennent. »

Ces paroles qui ont suscité les applaudissements chaleureux de toute l'assistance parmi laquelle se trouvaient quelques israélites ont eu, je le sais, une grande répercussion en dehors de Nice : paroles vraiment chrétiennes et aussi, paroles françaises !

Claire CHARLES-GÉNIAUX.

LE THEATRE

ARMAND SALACROU : *La Terre est Ronde* (1)

Je crains que l'on n'ait commis bien des erreurs d'interprétation à propos de la dernière œuvre de Salacrou. Et la moindre faute n'en est pas à l'auteur lui-même. Ayant aimé sa pièce, pesé avec soin les critiques qu'on lui oppose et relu à loisir tout son « théâtre » antérieur avant d'écrire cette chronique, je crois pouvoir avancer deux conclusions : une assez grave incompréhension s'est manifestée pour la première fois, au sujet de *la Terre est Ronde* entre l'auteur et son public ordinaire; cette incompréhension était l'écueil que devait fatalement rencontrer, un jour ou l'autre, un *style* qui pêchait, dès l'origine, par excès d'abondance. Entendons-nous : tant d'écrivains aujourd'hui, et parmi les meilleurs, se contentent d'étirer en trois actes une idée de scène ou s'épuisent à vouloir engrosser des ombres, qu'il peut sembler, à première vue, paradoxal de reprocher à Salacrou sa richesse. Je m'en tiens pourtant à mon diagnostic: cette richesse, cette luxuriance de thèmes qui s'appellent, s'engendrent par association, s'entrecroisent dans une même pièce et parfois s'y épanouissent séparément, en divergences, contre toutes les lois d'un *resserrement* « sans mélange ni désordre », dont Thibaudet fait, l'essentiel de la composition au théâtre, cela peut paraître attachant à la lecture mais conduit *dramatiquement*, à une simultanéité d'actions que l'effort de l'auteur n'arrive pas toujours à ordonner dans un même ensemble. Ce n'est point, à proprement parler du désordre, c'est plutôt une incertitude à choisir entre trop de sollicitations diverses et la tentation dangereuse de succomber à l'appel de toutes. Comme Raoul Sivet, le héros d'*Un Homme comme les autres*, qui rêve d'être *simple* et n'échappe à aucun de ses désirs. Cette tendance à l'éparpillement était déjà très sensible dans les premières pièces de Salacrou, mais, en 1925, les conditions dramatiques étaient bien différentes de ce qu'elles sont aujourd'hui: il fallait précisément réagir, par tous les moyens, contre le défaut contraire, celui d'un drame crispé, plus encore que ramassé sur lui-même, trop strictement réduit à son *sujet*, sans prolongements ni résonances secondaires. Il était bon de restituer au théâtre, pour l'arracher à l'emprise de l'éloquence et de la littérature, pour le rappro-

---

(1) *La Terre est Ronde*, précédé de *Un Homme comme les autres*. Gallimard.

cher du pcème, une certaine polyphonie. Aujourd'hui, ayant beaucoup appris de ce côté, nous serions plutôt tentés de faire le chemin inverse pour découvrir le secret d'un juste équilibre entre les lois de la technique et les exigences de la poésie. Ce style ordinaire de Salacrou, donc, parfaitement adapté, à un sujet comme celui de l'*Inconnue d'Arras* où précisément les souvenirs dispersés de toute une vie sont ramassés et envisagés séparément dans un seul instant (et c'est sans doute pour cela que l'*Inconnue* est son meilleur drame), convient beaucoup moins déjà au récit d'une *crise* comme celle qui nous est proposée dans *Un Homme comme les autres* : ici deux séries d'évènements, trois même — car l'histoire de madame Berthe n'est pas celle de Denis — se développent parallèlement plus qu'elles ne s'épousent, et le spectateur peut en éprouver une certaine gêne.

Mais *la Terre est Ronde* nous donne, cette fois, d'autre fil à retordre. Il faut le dire : c'est une bien déroutante gymnastique qui nous fait passer sans cesse, au cours de cette pièce, du plan spirituel au plan politique, du ton de la tragédie religieuse à celui du divertissement, voire du sketch comique, de l'expression lyrique à cet émiettement de répliques où vient se briser périodiquement l'élan verbal comme une vague sur le récif. Je crains qu'il ne faille encore, en fin de compte, ramener cette pluralité de lignes et de tons à une hésitation initiale dans la construction même du drame, quelque chose comme un chevauchement d'intentions. La plupart des critiques — les uns plus à l'aise dans l'actualité que dans l'éternel, les autres trop enclins à envisager tout à travers une idéologie personnelle — ont jugé — et mal jugé, à mon sens — la pièce en la considérant sous l'aspect politique. Mais à qui la faute ? Je le répète, l'auteur lui-même leur a tracé cette piste. Nous devons reconnaitre que certaines tirades sur la dictature ou la liberté, l'histoire de la « mise au pas » de Florence au deuxième acte, l'apparition des « ballilas » florentins, l'autodafé des livres et le ton de certaines révoltes, les y engageaient fortement. Mais dans ce cas où est le sens véritable de la pièce ? Serait-elle faite en deux temps ? conçue comme un pur drame historique et tirée ensuite vers l'actualité ? Comment l'auteur juge-t-il Savonarole ? Messie, Fléau de Dieu, Archange, Imposteur ? Après la satire amère du dictateur l'apothéose du juste, et nous ne savons trop que conclure. Sans parler des problèmes que posent le cas de Silvio et son aventure avec Lucciana et qu'il faut bien tenter de rattacher à l'ensemble. Sans parler d'un intermède comme celui du soldat, tombé on ne sait d'où, ni comment, ni pourquoi au cœur même du drame. Et tout cela sans doute parce que l'au-

teur a succombé par défaillance, à la complaisance passagère envers plusieurs *nécessités* de nature ou de valeur inégales, ce qui l'a conduit à la dispersion, à une dispersion tout au moins apparente. Car il me semble que si l'on s'avise à quel point *la Terre est Ronde* obéit, avant tout, chez Salacrou à une *nécessité personnelle*, si l'on songe que ce nouveau drame exprime une fois de plus, à travers un homme régulièrement tourmenté, l'angoisse d'un problème éternel, celui de la lutte contre la chair et l'esprit, Dieu et le péché — si l'on donne à la pièce pour exergue, une phrase de Raoul (Un homme comme les autres !). « J'aurais voulu vivre dans une époque dirigée par une morale claire, être moi-même un homme clair », la pièce est sauvée. Elle risque même de retrouver dans le détail une homogénéité essentielle qui n'apparaissait pas tout d'abord parmi tant de sollicitations secondaires. Qu'on reprenne le drame de ce point de vue: tous les personnages y représentent fort bien, à des degrés divers, la tentation aux mille visages, le ballet des désirs qui tourne sous le fouet de Savonarole, depuis l'humaniste païen Manente jusqu'au soldat Cognac en quête de « rigolade charnelle », en passant pas Faustina la cynique, Silvio, sauvé comme Don Juan par l'excès même de son pêché, suivi d'une horrible clairvoyance, Lucciana, victime d'une aventure terrestre où elle a cru pouvoir satisfaire sa double soif de corps et d'âme, et tous les autres, vieilles filles, vieux boucs, trousseurs de cottes, moine indigne, qui sont les masques secondaires du cortège. Florence s'agite dans la séduction du mal et l'insatisfaction perpétuelle; Frère Jérôme dompte un moment ce corps grouillant de désirs multiformes. Il a raison; mais son triomphe exige trop des vaincus et il succombe à son tour, *ayant raison*. C'est « un drame du milieu » dans la condition humaine; celui qui se jouera et se rejouera sans cesse jusqu'à la consommation des temps. La Terre est ronde.

Je dirai plus tard (car je n'en ai pas fini avec cette poésie) comment la mise en scène me parait avoir desservi, cette fois encore, le texte. Restons-en là pour l'instant et remercions Salacrou de nous avoir donné un des deux ou trois spectacles qui nous feront marquer d'une pierre blanche cette saison dramatique.

B. A. TALADOIRE.

R.F.